

**Intellek en Impuls:**  
**'n Studie van die Akteur se Intellektuele Fakulteite**



*Tesis ingelewer ter voldoening aan die vereistes vir die graad  
Magister in Drama- en Teaterstudie in die Fakulteit Lettere en  
Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch*

Studieleier: Dr. Samantha Prigge-Pienaar

Desember 2017

## **VERKLARING**

Deur hierdie tesis elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Handtekening: Louisa Steyn

Datum: Desember 2017

## OPSOMMING

Toneelspel is nie normale gedrag nie: in alledaagse gedrag is die mens relatief onbewus van die funksionering van sy organisme. Toneelspel vereis daarteenoor dat die akteur die funksionering van sy organisme herorganiseer om klaarblyklike spontane gedrag te produseer, ten spyte van die feit dat hy bewus is van wat die karakter ervaar én wat in die karakter se toekoms gaan geskied.

Hierdie paradoks is veral uitdagend vir die akteur wat op sy intellektuele fakulteite staatmaak tydens toneelspel. Die berekenende en analitiese intellek poog om die akteur se interaksie met mede-*performer* en die gegewe omstandighede van die toneelstuk te beheer. Dit lei egter tot kliniese of meganiese spel wat nie die spontane lewenslustigheid van impulsiewe interaksie vasvang nie. Weens hierdie rede word die intellek gereeld as 'n struikelblok in toneelspelteorie geskets en intellektuele akteurs word dikwels met ongeduld ontmoet of word as minder talentvol geag. Akteurs word aangeraai om “op te hou dink”.

Indien toneelspel 'n holistiese kunsvorm is waarin die akteur sy volledige organisme moet betrek, moet die intellek ook 'n toepaslike rol in die kreatiewe proses van toneelspel te speel hê. In hierdie studie stel ek dus voor dat die intellek as sulks nie 'n inhiberende fakulteit is nie, maar dat die akteur se oormatige afhanklikheid daarvan inhiberend is.

Vanuit my eie ervaring as intellektuele akteur ondersoek ek dus die interaktiewe werking van die akteur se *body-mind* om die potensiële rol van die intellek tydens toneelspel te identifiseer. Met hierdie kennis word oefeninge ontwikkel met die doel om die intellektuele akteur te lei om sy intellek te kultiveer en te balanseer in terme van die funksionering van sy organisme as geheel.

Daar word gepoog om die akteur se denke te bely, sodat hy weet om nie “op te hou dink” nie, maar eerder leer “wat om te dink” tydens toneelspel: die fokus moet op die onmiddellike ervaring van die situasie van die karakter bly, eerder as op die analise van die karakter self. Die intellek se rol in kreatiewe skepping van 'n logiese raamwerk waarbinne spontane gedrag voortgebring kan word, word ondersoek.

Die bogenoemde vermoëns van die akteur se intellektuele fakulteite word in praktiese oefeninge in die praktyk toegepas en geëvalueer.

**SLEUTELWOORDE:** Intellek; Akteur; Toneelspel; Toneelspelteorie.

## ABSTRACT

Acting is not normal behaviour: during everyday life, man is relatively unaware of the functioning of his organism. The art of acting, however, requires the actor to reorganise his being to produce seemingly spontaneous behaviour, in spite of his awareness of the character's experiences and his knowledge of the outcome of the character's story.

This paradox is especially challenging for the actor that relies on his intellectual faculty whilst acting. The calculating and analytical intellect attempts to control the actor's interaction with his fellow-performer and the given circumstances of the play. This usually leads to the production of clinical or mechanical acting, which cannot capture the spontaneous passion or exuberance of impulsive interaction. As a result of this occurrence, the intellect is seen as an obstacle in acting theory and intellectual actors are often met with a sense of impatience or even regarded as less talented. Actors are advised to "stop thinking".

When we regard acting as a holistic art form, where the actor is required to utilize his entire being, the intellect must also play a significant role in the creative process of acting. In this study I therefore suggest that the intellect is not an inhibiting faculty in acting, but that it is rather the actor's over-dependency on his intellect that inhibits spontaneous acting.

From personal experience as an intellectual actor, I investigate the interactive functioning of the actor's body-mind to identify the potential role of the intellect during acting. This knowledge is utilized to develop exercises with the goal to guide the intellectual actor and to balance the functioning of his organism as a whole.

An attempt is made to align the thoughts of the actor, so that he knows not to "stop thinking", and to learn "what to think" during acting. The actor's focus should be on the immediate experience of the character's situation, rather than an analysis of the character. This study investigates the role of the intellect during creative creation of a logical framework within which spontaneous behaviour can be produced.

The abovementioned abilities of the actor's intellectual faculties are evaluated practically in the form of exercises applied in practice.

**KEYWORDS:** Intellect; Actor; Acting; Acting Theory.

## DANKBETUIGING

Ek wil graag my opregte dank aan die volgende mense uitspreek:

- Dr Rufus Swart vir die hulp en leiding met die ontwikkeling van my studie.
- Dr Sam Prigge-Pienaar vir haar geduld, waardevolle insette en leiding.
- My familie en vriende vir hul geduld en volgehoue ondersteuning.
- Die akteurs wat deelgeneem het aan my praktiese eksperiment vir hul entoesiasme en vertroue.
- Heinrich Botes vir liefdevolle en onselfsugtige ondersteuning.
- My ouers vir hul ondersteuning en onbaatsugtige opofferings wat gemaak is om 'n wêreld van geleenthede aan my te bied.

# **INHOUDSOPGAWE**

<b>HOOFTUK EEN: INLEIDING</b>	<b>1</b>
1.1 Rasionaal	1
1.2 Literêre Oorsig	4
1.3 Probleemstelling en Navorsingsvrae	6
1.4 Omvang en Doel van die studie	7
1.5 Metodologie	9
1.6 Struktuur van die studie	11
<b>HOOFTUK TWEE: ENKELE PRAKTIESE ERVARINGS</b>	<b>13</b>
2.1 Oorsig	13
2.2 Konstantin Stanislavski en die “sisteem”	16
2.2.1 Agtergrond	16
2.2.2 Stanislavski se doelstellings	17
2.2.3 Die Metode van Fisiese Handeling	19
2.2.4 ’n Refleksie op my Praktiese Ervaring:	22
2.2.5 Samevatting en Evaluasie	27
2.3 Sanford Meisner en die Vloei van Impulse	28
2.3.1 Agtergrond	28
2.3.2 Die Vloei van Impulse en Emosies	29
2.3.3 Die <i>Word Repetition Game</i>	32
2.3.4 ’n Refleksie op my Praktiese Ervaring	33
2.3.5 Samevatting en evaluasie	35
2.4 Afsluiting	37
<b>HOOFTUK DRIE: DIE LEWENDE MATERIAAL</b>	<b>39</b>
3.1 Oorsig: Wat Word van ’n Akteur Verwag?	39
3.2 Die <i>Body-Mind</i> -Probleem	41
3.3 Die Funksionering van die Menslike Liggaam	46
3.3.1 Die Liggaam as Homeostase-masjien	47
3.3.2 Betree die Bewussyn	49
3.3.3 Emosies en Gevoelens	50
3.3.4 Emosie, Gevoelens en Kognisie	54
3.4 Afsluiting	63

<b>HOOFSTUK VIER: DIE ROL EN NUT VAN DIE INTELLEK</b>	<b>65</b>
4.1 Oorsig: Die Menslikheid van Volmaakte Kuns	65
4.2 Die Intellek in die Alledaagse Praktyk	67
4.2.1 Die Evolusie van die Intellek	68
4.2.2 Die Intellek in Toneelspel	71
4.3 Redes vir die Oormatige Gebruik van die Intellek	76
4.3.1 Werk met die Teks tydens die Toneelspelproses	76
4.3.2 Psigologiese Verdedigingsmeganismes	77
4.3.3 Die Intellek as Beheermaatreël	78
4.3.4 Die Waarde van die Intellek in die Westerse Sameweling	79
4.4 Afsluiting: Op die Pad na 'n Oplossing	81
<b>HOOFSTUK 5: DIE TEORIE IN DIE PRAKTYK</b>	<b>84</b>
5.1. Oorsig	84
5.2. Praktiese Toepassing: die Balansering van die Intellek	87
5.2.1. Die Ontwikkeling van Situasië-gebaseerde Denke	87
5.2.2. Die Ontwikkeling van Toekoms-gerigte Denke	88
5.2.3. Die Kreatiewe Verbeelding	90
5.2.4. Integrasie van die <i>Body-Mind</i>	90
5.3. Die Oorsprong van die Oefeninge: die Aanvanklike Praktiese Proses	91
5.3.1. Raamwerk en Vorm van die Aanvanklike Eksperiment	91
5.3.2. Selektoring van die Deelnemers	92
5.3.3. Keuse van die Teks	93
5.3.4. Bevindinge van die Eksperiment as 'n Geheel	94
5.4. Moontlike Oefeninge vir die Intellektuele Akteur	95
5.4.1. Robert Cohen se <i>Contentless Scene</i>	95
5.4.2. Die Aangepaste <i>Word Repetition Game</i>	98
5.4.3. Die Verbeelding in die Liggaam	101
5.4.4. Werk met Rekwisiete	105
5.5. Afsluiting	107
<b>HOOFSTUK SES: SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKING</b>	<b>109</b>
<b>BRONNELYS</b>	<b>112</b>

# Hoofstuk Een: Inleiding

## 1.1 Rasionaal

Perhaps this is the real nature of the *paradox of the actor*: that in his daily life the actor – like everyone else – is rather unaware of what he is doing, while on stage, within the total fictional world of the theatre, he must be aware of all the actions of his character, even unto the smallest details of motive and intention [...] At the same time – *paradoxically* – the character he plays, like the actor in his daily life, must remain only vaguely aware of what he does and of what mood he is in. *On stage, the actor acts consciously – even if his character does not!* (Binnerts, 2012: 29, outeur se eie beklemtoning).

Die teenstrydigheid wat die Nederlandse regisseur en toneelspel-afrigter Paul Binnerts in die bogenoemde aanhaling skets en die meegaande komplikasies wat dit aan die akteur stel, is 'n uitdaging wat nie onderskat moet word nie. Hierdie tweeledige aard van die akteur se werk het my altyd tydens voorbereiding vir 'n rol gelyktydig geprikkel én verwar.<sup>1</sup>

Ongeag van 'n produksie se styl van aanbieding, behels die werk van die akteur gewoonlik om handeling wat verband hou met werklike menslike gedrag op die verhoog uit te beeld. Die Russiese teater- en toneelspel-Maestro, Konstantin Stanislavski, meen dat hierdie ideaal slegs behaal word wanneer akteurs in die “toneelmatige waarheid” (wat in oomblikke van kreatiwiteit tydens spel voortgebring word) glo (Stanislavski, 2013: 133).

Daar word in Realisme van die akteur verwag om 'n lewensgetroue karakter te skep en geloofwaardig uit te beeld. Volgens Stanislavski (1963: 23) is 'n vereiste vir die skepping van kuns dat selfs dít wat onwaar of onmoontlik is, in die oë van die gehoor en die akteur geloofwaardig word. Die karakter se situasies en gedrag kan dus van alledaags tot bisar wissel, maar die akteur se doelstelling bly deurlopend om die karakter eerlik te vertolk (Adler, 2000: 70).

---

<sup>1</sup> Aangesien hierdie studie sy oorsprong vind in my persoonlike ervaring en worsteling met die kwessie van balans tussen dit wat Klewitz (2016:16) beskou as bewuste, analitiese besluitneming teenoor onbewustelike en intuïtiewe handeling, gee ek aan die leser 'n bondige beskrywing van my ervaring in hierdie gebied. Sodoende beoog ek om aan die leser die nodige konteks te gee om my vertrekpunt as navorser-praktisyn te verstaan.



Toneelspel behels dus 'n skep van 'n gevoel van nie-waarheid, waarin die gehoor weet dat die gebeure wat op die verhoog afspeel, nie die werklikheid is nie. Tog sal die gehoor inkoop in hierdie alternatiewe realiteit: “they suspend their disbelief and commit to the theatrical deceit” (Merlin, 2003: 57).

Hierdie proses kom egter as teenstrydig voor, aangesien die doelbewuste skepping van gedrag die afskaffing van spontaniteit impliseer. Die Amerikaanse teaterregisseur, toneelspelteoretikus en -afrigter professor Robert Cohen (2013: 14) beskryf die akteur se uitdaging soos volg:

When she gets onstage, the actor faces a great many levels of awareness [...] She must be spontaneous without thinking about being spontaneous, and without overtly appearing to try to be spontaneous. She must work within a fixed script, and yet make the words seem to emanate from her own mind and not some long-ago printed text. She must create the play's character, and yet be sufficiently personal and idiosyncratic to seem humanly alive.

Dié teenstrydigheid is een van die vele uitdagings wat akteurs in die gesig staar (Goldstein, 2009: 6).

Stella Adler (2000: 19), aktrise en toneelspel-afrigter, glo dat die akteur se liggaam sy instrument is. Hier is dit belangrik om te besef dat die fisiese nie die enigste aspek is waarmee die akteur te werk gaan nie. Die akteur behoort sy *volledige organisme* in te span om as 'n voertuig te dien waarin die karakter geskep en vertolk kan word (Zarrilli, 2009: 13).

Die akteur Richard Boleslavsky (in Cole & Chinoy 1970:511) meen dat 'n akteur die drie sfere van sy bestaan, naamlik die gees<sup>2</sup>, die intellek en die liggaam in sy benadering tot 'n rol moet verwesenlik. Toneelspel behels dus onder andere dat intellektuele denke en spontane onbewustelike prosesse, soos emosies, by die kreatiewe proses betrek moet word. Die akteur moet sy organisme belyn sodat die verskillende aspekte saamwerk eerder as om teen mekaar te werk (Cohen, 2013: 2).

Hierdie vlak van begrip lê nie noodwendig net in die bewuste kennis nie, maar behels ook die vermoë om intuïtief op impulse te reageer en emosie spontaan te benut. Die bedrewe akteur

---

<sup>2</sup> Of “*spirit*”.

moet dus sy instrument op só 'n wyse ontwikkel dat impulse sonder weerstand gevolg kan word (Zarrilli, 2009: 130). Hierdie holistiese benadering tot toneelspel is nie 'n nietige taak nie.

As gevolg van my intellektuele ingesteldheid was ek tydens die eerste jaar van my voorgraadse studies daarvan oortuig dat die sleutel tot hierdie kunstenaars-geloof in die akteur se teksgebaseerde voorbereiding lê. In my praktiese proses as akteur het ek dus gepoog om die bewussyn-paradoks van die akteur se kunsvaardigheid deur middel van rasonele denke en analise te verstaan. Ek was onder die indruk dat 'n intellektuele benadering en rasonele begrip van die karakter se omstandighede en optrede outomaties in my spel tot geloofwaardige gedrag vertaal sal word.

Daar word van die akteur verwag om polêre aspekte van die menslike organisme – bewustelike en onbewustelike prosesse en handeling – op só 'n wyse te versoen, sodat die gehoorlid geen inspanning of valsheid by die kunstenaar kan bespeur nie (Cohen, 2013: 2). My toneelspelstyl is egter as “te intellektueel” bestempel. Die oormatige steun op bewustelike, berekende handeling het min ruimte vir intuïsie of impulse gelos. Alhoewel my begrip van die betrokke tekste en karakters as 'n basis vir logiese karakterontwikkeling en gedragspatrone gedien het, het die nodige spontaniteit en eerlikheid in my *performance* ontbreek. My spel het meganies, of selfs klinies geword.

Ek is aangeraai om “minder te dink” en meer in emosie en spontane reaksie te belê. Rosemary Malague (2012: 117) meen in haar boek *An Actress Prepares: Women and “the Method”*<sup>3</sup> dat die intellektuele akteur onder hierdie omstandighede op ironiese wyse geneig sal wees om die gewenste resultaat van spontaniteit en eerlikheid te analiseer en rationeel te benader. Hierdie kliniese, rasonele benadering kan tot gevolg hê dat die akteur homself eerder verder van die gewenste resultaat van spontaniteit kan verwyder. Die blote raad “om op te hou dink” is dus vanaf die staanspoor problematies.

Cohen (2013: 16) meen dat hierdie raad onrealisties is. Die probleem spruit nie vanuit dat die akteur dink nie, maar eerder vanuit dit *waaroor hy dink*. Die akteur se kennis moet dus by die proses betrek word, op dieselfde manier waarop die liggaam, emosie en siel betrek word. Om die denke te kultiveer, is egter 'n misterieuse uitdaging.

---

<sup>3</sup> Hierdie titel is die eerste boek wat Amerikaanse Metode-toneelspel (gebaseer op Stanislavski se “sisteem”) met 'n feministiese invalshoek bestudeer.

Vanuit hierdie gordiaanse knoop waarin die intellektuele akteur homself verstrengel, het my belangstelling in die rol van die intellek tydens toneelspel ontstaan.

## 1.2 Literêre Oorsig

Sedert die begin van die twintigste eeu het verskeie regisseurs en toneelspel teoretici benaderings tot teater en toneelspel ontwikkel om die akteur te lei om eerlike spel te produseer. Ten spyte van die feit dat elke denkwyse 'n unieke inslag en filosofiese fondasie het, deel die mees prominente teorieë egter hierdie uitkyk: 'n afhanklikheid van intellek inhibeer die vloeï van impulse in die akteur en lei tot vals en kunsmatige vertolkings.

Alhoewel Konstantin Stanislavski (2013a: 213) die “*mind*, of intellek” as een van die drie meesters<sup>4</sup> van die akteur voorstel, meen professor John Lutterbie<sup>5</sup> (2013: 34) dat Stanislavski se behandeling van karakterskepping die intellektualiteit van die akteur afskeep. Daarteenoor beskryf die Amerikaanse akteur en Metode-toneelspel afrigter Sanford Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: 37, 57) homself as 'n “nie-intellektuele” praktisyn en voer aan dat 'n akteur geensins moet dink nie, maar net moet doen. Michael Chekhov (2003: 190), Russies-Amerikaanse akteur en teaterpraktisyn, raai die akteur aan om te waak teen ongeduld tydens die voorbereiding vir 'n rol, aangesien dit dikwels lei tot die intellek wat inmeng en keuses tydens skepping maak wat voor die hand liggend, of clichés is.

Die Poolse teatermaker Jerzy Grotowski se benadering tot toneelspel verskil van dié van Stanislavski en Meisner, maar sy uitkyk op intellek weerspieël dié van Meisner. Grotowski se kollega en mede-stigter van die *Laboratory Theatre*, Ludwick Flaszen (in Kumiega, 1985: 46) meen dat daar geen ruimte vir intellektualisering in die kuns van die akteur is nie. Grotowski en Flaszen glo dat die fokus op die organisme van die akteur moet val, aangesien die betrekking van die akteur se intellektuele fakulteite tot selfbewustheid lei (Kumiega, 1985: 247).

---

<sup>4</sup> Stanislavski se alter-ego Tortsov stel drie meesters van die toneelspeler voor wat hy soos volg beskryf: “three impelling movers in our psychic life, three masters who play on the instrument of our soul” (Stanislavski, 2013:213). Buiten vir die *mind* of intellek, verwys hy ook na die akteur se gevoelens en wil as die drie meesters.

<sup>5</sup> Lutterbie is die ko-direkteur van die Sentrum van Beliggaamde Kognisie by die Universiteit van Stony Brook in New York. Hy wei sy navorsing toe aan die ondersoeking van die akteur se kognitiewe gebruik van sy kognitiewe fakulteite tydens toneelspel.

Alhoewel hierdie geïsoleerde uittreksels nie aan die leser insig bied oor die totale omvang van die betrokke teoretici se benaderings tot toneelspel nie, dui hul uitkyke op 'n sterk veroordeling van die gebruik van intellek in toneelspelteorie.

Die teenkanting teen die akteur se intellektualisering word egter in meer hedendaagse studies van toneelspel bevraagteken. Renaud (2010: 86) meen dat “Die Intellek” met tye op 'n onverantwoordelike wyse as 'n taboe wat onder geen omstandighede by die proses van spel betrek moet word nie, geskets word.

Malague (2012: 112) ondersteun hierdie uitkyk en voer aan dat die verwerping van bewustelike kognisie en analise nie die mees effektiewe of gesonde benadering vir 'n akteur is nie. Sy meen dat só 'n benadering sal verhoed dat die akteur as kunstenaar tydens die skeppingsproses bemagtig word, wat kan lei tot selfbewustheid by die akteur.

Daar bestaan dus duidelik teenstrydige uitkyke rakende die gebruik van die akteur se intellek.

Klem word ook in toneelspelteorie op emosionele beskikbaarheid of vloeibaarheid gelê. Die neurowetenskaplike Professor Antonio Damasio<sup>6</sup> (2003: 37) meen dat emosie en gevoelens<sup>7</sup> 'n komplekse onbewustelike werking van verskeie prosesse behels. Wanneer iets in sy omgewing die individu se emosies stimuleer, word hierdie verskynsels egter deur die individu as vanselfsprekend aanvaar (Bollas, 1992: i).

Emosies kom voor om homeostase in die organisme te probeer verseker (Damasio, 2003: 30). Dit vorm deel van organiese prosesse wat instinktief voorkom (Bergson, 1998: 165). Die individu kom 'n stimulus tee wat in die omgewing of in sy eie gedagtes gesetel kan wees. Hierdie stimulus dui iets aan wat die individu se lewenskwaliteit positief of negatief kan beïnvloed.

Met behulp van neurologiese kaarte reageer die liggaam onmiddellik op 'n fisiese wyse wat aan ons bekend staan as 'n emosie. Hierdie ervaring beweeg in die bewussyn in en word 'n gevoel (Damasio, 2003: 70). Gevoelens kan laastens deur die intellektuele verstand geïnterpreteer word (Bergson, 1998: 167). Dit is dikwels eers by akademiese studie,

---

<sup>6</sup> Damasio het verskeie waardevolle bydraes tot die veld van neurowetenskap gemaak. Hy het onder andere bevind dat emosie 'n groot rol in die mens se sosiale kognisie speel: 'n feitelike gevolgtrekking wat insig tot die akteur se soeke na die skepping van geloofwaardige spel kan bied.

<sup>7</sup> Dit is belangrik om die onderskeid tussen gevoelens en emosie te tref. Emosies manifesteer fisies deur middel van 'n onbewustelike biologiese proses (Damasio, 2003: 30). Gevoelens volg op emosies en is interpreteerbare ervarings wat in die bewussyn van die mens geskied. Gevoelens is meer komplekse prosesse as emosies (Damasio, 2003: 140).

beliggaamde en self-refleksiewe praktyke of objektiewe analise wat die omvang van sy eie onbewustelike prosesse vir die individu duidelik word.

Verdere studie is noodsaaklik om te verstaan hoe die akteur sy kognitiewe fakulteite op 'n produktiewe en gesonde wyse by die kreatiewe skeppingsproses kan betrek.

### 1.3 Probleemstelling en Navorsingsvrae

Bestaande literatuur oor toneelspel toon dat die meerderheid van teoretici in akkoord is: Akteurs wat te veel dink, kniehalter hul eie kreatiewe en spontane spel (Cohen, 2013: 15).

Hierdie kunstenaars moet bewus bly van wat hul karakter beoog om te doen voordat die stimulus vir die gedrag waarneembaar is, aangesien die akteur die verloop van die teks moet ken. Hy moet ook sy intellektuele vermoëns gebruik om (tydens die voorbereidingsproses) die karakter se omstandighede te verstaan. Tog moet die akteur oor die vermoë beskik om sy reaksie op die gegewe stimuli vars en organies te hou. Die intellek moet dus nie te bespeur wees wanneer die akteur op die verhoog is nie. Tog kan daar nie net van die akteur verwag word om die intellek af te skakel nie.

Die uitdaging vir die akteur is daarom nie net om die fisiese liggaam, intellektuele denke en spontane reaksies te kultiveer nie, maar ook om die holistiese balans tussen hierdie prosesse te vind. Die akteur moet sy organisme belyn sodat die verskillende aspekte saamwerk eerder as om mekaar teen te werk (Cohen, 2013: 2). Sodoende kan alle aspekte en rolspelers tydens die akteur se kreatiewe proses 'n toestand van homeostase bereik.

In my eie proses het ek probeer om bewus te bly van alles wat op 'n gegewe tyd 'n impak op my karakter het. Ek het dus gepoog om 'n warboel verstandelike prosesse bykans gelyktydig te onderhou, wat volgens Cohen (2013: 15) sou lei tot “fundamental problems in acting”. Die uitdaging is dus: hoe moet die akteur wat “te veel dink”, die ideale van die kunsvorm, toneelspel, bereik?

Volgens Lutterbie (2011: 32) geniet die kultivering van intellektuele prosesse in toneelspel-teorie die minste aandag van al die aspekte van die akteur se organisme. Daar bestaan baie literatuur wat die liggaamlike ontwikkeling van die akteur behandel (Cohen, 2013: 14). Sekere teoretici het hul loopbane toegewy aan die ontlokking van die vloei van impulse en ander onbewustelike prosesse. In 'n veld waar die mens as 'n holistiese organisme ondersoek en benut

word, is dit egter nodig om die funksionering van die intellek ook onder die vergrootglas te plaas.

Die voorafgaande oorwegings gee aanleiding tot my navorsingsvrae:

1. Wat is die ideale rol wat die akteur se intellek in die toneelspelproses by die voorbereiding vir en uiteindelijke vertolking van 'n karakter moet speel?
2. Kan 'n benadering tot toneelspel ontwikkel word waarin die akteur se intellek gestimuleer word, maar waarin steeds verhoed dat die intellek die kreatiewe proses kniehalter?

#### 1.4 Omvang en Doel van die studie

Hierdie studie poog om die intellek van die akteur te ondersoek en die rol daarvan (indien van toepassing) te definieer, om sodoende 'n metode te vind waarop die intellektuele akteur sy kognitiewe fakulteite meer effektief kan inspan.

In hierdie studie wil ek nie poog om die intellek as die akteur se mees noodsaaklike werktuig voor te stel nie. Ek ontken ook nie die negatiewe invloed wat die oormatige afhanklikheid van intellektuele denke op die akteur se spel kan hê nie. Dit is wel van kardinale belang om die regte balans te vind tussen redenering en intuïsie om die ideale toestand vir kreatiewe skepping te verseker (Salk in Damasio 1994: 189).

Om dit te behaal, moet die aard van die intellek bestudeer word sodat ons kan verstaan wat dit behels, wat die intellek kan bereik en wat hierdie moontlikhede vir die akteur kan beteken. Deur 'n beter begrip van hierdie kognitiewe fakulteit te ontwikkel, kan 'n benadering tot toneelspel gevind word wat 'n akteur help om 'n oor-aktiewe intellek in die kreatiewe proses met die ander aspekte van sy organisme te balanseer.

Damasio (2003: 8) meen dat 'n samelewing se sukses afhanklik is van die mate waartoe kennis van die werking van die menslike organisme by die strukture van die samelewing betrek word. Wanneer nuwe insigte oor die werking van die menslike organisme by kulturele kennis ingesluit word, kan beter omstandighede geskep word vir die individu om te groei. Tot onlangs is daar egter relatief min akademiese studie rondom die sielkundige prosesse van die akteur gedoen (Goldstein, 2009: 6).

Toneelspelteorie gaan intiem met die werking van die menslike organisme gepaard. Daarom is dit noodsaaklik om die relevansie van die teorieë wat gebruik word te evalueer ten opsigte van nuwe kennis wat oor die mens ontwikkel word. Deur die bestudering van hierdie studieveld kan 'n gesonde balans tussen alle fasette van die menslike organisme ontwikkel word.

Vygotsky (1932) meen dat teorieë rakende die menslike psige binne die konteks van die tyd waarin dit geskryf is, gelees moet word. Hy voer aan dat teater teorieë gebaseer is op die aard van sielkundige ondersoek van die betrokke dag, en dus verouderd mag wees.

Net soos teorieë in veld soos sielkunde voortdurend uitgedaag en heroorweeg word, moet dieselfde in die veld van toneelspel gebeur. Hierdie studie is dus nie net gebaseer in die teorie van toneelspel nie, maar steun ook op akademiese werke vanuit die veld van kognitiewe neuro-biologie en sielkunde.

Die doelstellings van die studie kan soos volg opgesom word:

1. Eerstens gaan ek reflekteer op my eie blootstelling aan die benaderings van twee prominente teater-teoretici, Konstantin Stanislavski en Sanford Meisner. In hierdie refleksie sal ek verwys na die wyse waarop die intellek van die akteur in Stanislavski se *Method of Physical Action* en Meisner se *Word Repetition Game* benader word. Sodoende gaan ek poog om te bepaal hoe die akteur se intellek in hierdie oefeninge benut word, al dan nie.
2. Die werking van die akteur se instrument, die menslike organisme, gaan ondersoek word om die funksie en vermoëns van die intellek te verstaan. Dit behels 'n bestudering van die literatuur vanuit dissiplines soos kognitiewe neuro-biologie, filosofie en sielkunde om te bepaal wat die rol van die intellek in die produksie van alledaagse gedrag is.
3. Verskeie oefeninge om die voorafgaande uitdagings aan te spreek, gaan vanuit hierdie ondersoeke se resultate ondersoek word. Hierdie oefeninge gaan poog om die akteur se intellek produktief by die skep en vertolking van 'n karakter te betrek. Dit sal hopelik die akteur bemagtig deur sy meta-kognitiewe denke te bevorder, sonder om sy kreatiwiteit te kelder.
4. Laastens gaan die balansering van die intellek ondersoek word deur hierdie oefeninge te bespreek met verwysing na 'n praktiese proses waarin elk toegepas is. Die bevindinge van hierdie eksperimentele toepassing en analise van elke oefening sal gebruik word om die toepaslikheid en sukses van die benadering te meet.

## 1.5 Metodologie

Logical analysis is public property (we all know and use the rules); intuitive analysis is private. [...] We see that education addresses itself almost entirely to the left half of the brain. Scientists tend to be “outward-oriented” rather than “inward-oriented”. They ask, “how does the world out there work?” and not, “how does the world inside me work” (Ladd, 1979: 10).

Met die fokus wat op die intellektuele kapasiteit van akteurs val, voorsien ek dat ek die risiko loop om in my dokumentasie van hierdie studie té klinies en analities te met die bevindinge om te gaan. Dit is egter van kardinale belang dat die skryfproses die lewenslustigheid en onvoorspelbaarheid van praktiese en kreatiewe skepping ook vasvang.

Lewes (in Roach, 1980: 323) stel introspeksie voor as ’n vorm van wetenskaplike ondersoek wat aan die navorser insigte oor ervarings kan bied wat geen objektiewe metode sal kan behaal nie: “states of consciousness, whatever their origin, are feelings capable of being re-felt in the forms of images and memories”. Die navorser gaan dus refleksief met sy bevindinge te werk, om te verseker dat sy ervaring van die proses ook in die uiteindelijke verslag weergegee word.

Deur ’n balans tussen analitiese bevindinge en intuïtiewe gewaarwordinge in my skryfwerk te vind, kan hierdie tesis in der waarheid ’n weerspieëling van die doelstelling van hierdie studie raak, naamlik die ideale gebalanseerde wisselwerking van intellek en intuïsie in die akteur se proses.

Klewitz (2016: 13) stel hiervoor subjektiewe self-refleksie voor, met die volgende doel: “to verbalise the complex layers of meanings that are inherent in [the] artistic processes”. Sodoende kan die leser dieper insig bereik oor die wyse waarop die praktyk en die teorie by mekaar aansluit.

Die skryfproses moet dus nie net gesien word as ’n wyse waarop inligting aan ’n leser weergegee word nie. Om bevindinge neer te pen kan in der waarheid as ’n navorsingsapparaat gebruik word (Ladd, 1979: 1). Ek poog dus om in hierdie studie die skryfproses as ’n finale insameling van data te gebruik, met my intuïsie, teoretiese kennis en ervaring in die praktyk wat as bron vir hierdie besprekings dien.



In die eerste afdeling van hierdie studie word kwalitatiewe analise van literêre bronne as navorsingsmetodologie ondersoek. Literatuur word vanuit die veld van toneelspelteorie gebruik. Hierdie bronne behels die teoretiese en biografiese tekste van die prominente teaterlui Konstantin Stanislavski en Sanford Meisner, sowel as tekste wat handel oor hul vername benaderings tot toneelspel.

Die besluit om juis na hierdie praktisyns se werk te verwys, word gemotiveer deur my eie praktiese ervaring wat ek in my toneelspelopleiding opgedoen het. Sodoende sal ek met verwysing na my eie praktiese proses refleksief op hul teorieë kan reageer. Dit sal 'n sterker sinergie tussen die teoretiese komponent en die praktyk verseker (Klewitz, 2016: 16).

Om egter 'n volronde begrip van die onderwerp van kennis en die werking van die intellek te ontwikkel, word teorieë vanuit dissiplines soos kognitiewe neuro-biologie, filosofie en sielkunde ook ondersoek. Sodoende word die strukturele bou en werking van die brein én die prosesse van die *mind*<sup>8</sup> in gedagte gehou.

Die kennis wat opgedoen word vanuit die bestudering van toneelspelteorie sal vergelyk word met teorieë vanuit wetenskaplike en filosofiese bestudering van die *mind*. Die fokus sal oorheersend op die rol en funksies van die intellektuele fakulteite bly.

Hornby (1992: 252) meen dat die bevindinge vanuit die teoretiese bestudering van 'n praktiese veld slegs relevant is wanneer dit in die praktyk toegepas word. Die moontlike praktiese toepassing van die betrokke teorie word dus deur die loop van die analise in gedagte gehou. Die gevolgtrekkings wat sodoende gemaak word, word as vertrekpunt gebruik, ten einde 'n stel oefeninge te identifiseer, aan te pas of te ontwikkel om die uitdaging van die intellektuele akteur aan te spreek.

Hierdie benaderings sal in 'n beheerde praktiese omgewing met behulp van 'n *practice as research*-metode getoets word. *Practice as research* dra by tot die verdieping van insig oor praktiese werkswyses (Koshy, 2005: 5).

Duchamp (in Klewitz, 2016: 16) som die kreatiewe proses soos volg op: “In the creative act, the artist goes from intention to realisation through a chain of totally subjective reactions”. Hier

---

<sup>8</sup> Die term *mind* is baie omvattend. Dit verwys na 'n komplekse en mistieke proses wat tot op hede nog nie volledig gedefinieer en beskryf kan word nie. Die Afrikaanse term wat algemeen vir hierdie proses gegee word, is “verstand”. Ek is egter huiwerig om hierdie Afrikaanse term te gebruik, aangesien dit 'n meer intellektuele konnotasie as *mind* het. Hierdie konnotasie is waarskynlik afkomstig van die term “verstand” se stam, “verstaan”, wat op rasonale begrip dui. Om hierdie rede verkies ek om die Engelse term, *mind* te gebruik.

is die self-refleksiewe skryfstyl dus van kardinale belang om die intuïtiewe aard van die vloei van kreatiewe impulse in die praktiese ruimte én die refleksie op 'n kreatiewe proses te illustreer.

Vorbereiding sal na aanleiding van die benaderings wat in die fase van literatuurstudie ontwikkel is, geskied. Die resultate van die praktiese proses sal verkry word vanuit veldnotas en onderhoude. Deur voorsiening te maak vir die self-refleksiewe skryfwerk, poog ek om die vrye gebruik van intuïsie van die praktiese proses te weerspieël (Ladd, 1979: 2).

Klewitz (2016: 23) meen dat sy eie persoonlike skryfwerk nooit voltooid is nie: “[it remains] perpetually under construction”. Moon (in Klewitz, 2016: 18) verduidelik dat die skrywer kan reflekteer op self-refleksies wat reeds vroeër gedoen is: “Second-order reflection is represented in any technique that requires a learner to look through previous reflective work and to write a deeper reflective overview”. Die proses van self-refleksie kan dus nimmereindigend wees.

Dit is belangrik om te verseker dat die refleksies wat weergegee word, wel tot die behaling van 'n doelstelling van die studie bydra. Ladd (1979: 2) waarsku dat die onderbewussyn, waar intuïsie gesetel is, nie net gestimuleer kan word sonder om voorsiening te maak vir die idees wat daaruit mag voortspruit nie. Hy stel voor dat die bewussyn gebruik moet word om te onderskei tussen intuïtiewe gedagtes wat geen nut het nie en dié wat wel tot die proses bydra.

Deur self-refleksie in kombinasie met analitiese denke in my skryfstyl te gebruik, gaan ek poog om my navorsing, sowel as my eie denke beter te verstaan en duideliker aan die leser oor te dra (Klewitz, 2016: 22).

## 1.6 Struktuur van die studie

Die struktuur van my studie is 'n weerspieëling van die wyse waarop die argument ontwikkel het soos wat ek dit in my navorsingsproses beredeneer en benader het. In Hoofstuk twee word teoretiese kennis en selfrefleksie gebruik. Hoofstuk drie het 'n teoretiese fokus. Hoofstuk vier is 'n vergelyking en analise van die voorafgaande teorie wat aanleiding gee tot die praktiese komponent van die studie, naamlik Hoofstuk vyf. Ek poog ook deurlopend om te verwys na die subjektiewe interpretasies van ervarings en self-refleksies, bykomend tot die objektiewe rapportering van gebeurtenisse, soos voorgestel deur Klewitz (2016: 16). Hier volg 'n opsomming van die inhoud van elke hoofstuk.

Hoofstuk twee fokus op teaterlui soos Konstantin Stanislavski se poging om die akteur se benadering tot die Self, karakterwerk en vertolking te sistematiseer. Die teoretiese komponente word afgewissel met refleksiewe skryfwerk rakende my eie praktiese ervaring.

In Hoofstuk drie val die fokus op die materiaal waarmee die akteur werk, naamlik die menslike organisme. Die werking van die liggaam-*mind*-eenheid van die mens word eers onafhanklik van toneelspel ondersoek, deur te kyk na die wyse waarop impuls in gedrag ontaard. Die werking van die intellektuele fakulteite geniet ook aandag in hierdie bespreking. Sodoende word 'n teoretiese basis verskaf waarmee die realiteit van toneelspel ondersoek kan word. Alle besprekings word ondersteun deur teorieë vanuit dissiplines soos kognitiewe neuro-biologie, filosofie en sielkunde.

In Hoofstuk vier word daar gekyk na die rol van die intellek in toneelspel en die manier waarop alledaagse gedrag verskil van toneelspel. Dit verwys na hoe 'n akteur sy organisme moet manipuleer om gewenste resultate ten opsigte van spel na vore te bring. Die teoretiese vergelykings vanuit die verskillende dissiplines wat in die voorafgaande hoofstukke bespreek is, word saamgevat om die intellek se invloed op toneelspel te bepaal. Daar word op die intellektuele fakulteite van die akteur-as-mens gefokus. Sodoende word daar gepoog om die spesifieke rol en moontlike noodsaaklikheid van die intellek in toneelspel te bepaal. Die kennis wat hier opgedoen word, word gebruik om 'n benadering tot toneelspel te ontwikkel waarin daar gepoog word om die akteur se intellek op gebalanseerde wyse te stimuleer.

Hoofstuk vyf dokumenteer die toepassing van vier oefeninge tydens 'n praktiese proses wat gevolg is om die nuwe insigte vanuit die voorafgaande hoofstukke te toets. Hierdie oefeninge is gesentreer rondom die balansering van die intellektuele akteur se intellektuele fakulteit, om die wyse waarop die intellek spontane interaksie inhibeer, te verminder. Die resultate van die praktiese toepassing word bespreek en geanaliseer. In Hoofstuk ses word die studie afgesluit in 'n samevattende gevolgtrekking.

## Hoofstuk Twee: Enkele Praktiese Ervarings

### 2.1 Oorsig

One of the basic questions about acting, however, has to do with whether or not an actor's feelings should be "real", or "honest." When looked at from the subjective aspect of reality, this question only gives rise to thousands more. "Real to whom?" "Honest to whom?" "To the actor?" "To the audience?" And even these questions are undermined when we start to question the "reality" or "honesty" of some of our own feelings. While, to be sure, we are often overcome by wholly spontaneous waves of emotion, there are also many times when we are vague and unsure about our feelings. [...] To say that an actor should be "real" or "honest" is all well and good, but it is not clear that by saying it we are in fact saying anything of substance (Cohen, 2013: 5, outeur se eie aanhalings).

Die paradoks van toneelspel<sup>9</sup> wat in Hoofstuk een bespreek is, word verder gekompliseer in Cohen se bogenoemde aanhaling. Christopher Bollas, 'n invloedryke kontemporêre psigo-analitiese sielkundige, skryf in sy boek *Being a Character* (1992: 29) dat die mens deur die loop van hul alledaagse lewe toneelspeel. Die mens skep vir homself verskeie karakters na aanleiding van die sosiale kontak en omstandighede wat hy teëkom en die reëls wat hierdie omstandighede oplewer.

Die mens se alledaagse karakter kan in der waarheid soos volg beskryf word: "*a personal program for converting wishes into deeds*", aangesien "karakter" bestaan uit 'n stel van verskillende weerstande teen impulsiwiteit (Kaplan, 1966: 99, outeur se eie beklemtoning).

Die mens se alledaagse karakter is juis daarteen gekant om eg of opreg teenoor *alle* impulse te reageer, maar eerder die impulse te filtreer en die mens se gedrag onder andere te bestuur volgens dit wat die samelewing verwag.

---

<sup>9</sup> Hierdie paradoks behels die dualistiese bewussyn van die akteur wat geloofwaardigheid nastreef ten spyte van die wete dat die omgewing van die karakter, sowel as die karakter self nie eg is nie (Binnerts, 2012: 29).

'n Herkuliese taak word voor die deur van die akteur gelê: Hy moet eg en waarheidsliewend in sy spel wees, ten spyte van die feit dat *alledaagse gedrag* nie eers ten alle tye aan hierdie vereistes voldoen nie.

Kaplan (1966: 108) meen dat die akteur 'n morele verpligting het om die verskeidenheid van rolle wat hy deur die loop van sy loopbaan vertolk, eerlik te benader sonder om kortpaaie te soek. Egtheid is 'n ideaal wat die akteur dus moet nastreef. In my soeke na 'n ontleding van hierdie egtheid, het ek die volgende beskrywing deur die Britse teaterregisseur en -praktisyn, Peter Brook (1989: 232-233), teëgekom:

A real actor is an imitation of a real person [...] who has developed himself to the point where he can open himself completely – with his body, with his intelligence, with his feelings, so that none of these channels are blocked. [...] And an actor has to develop his knowledge, and then his understanding, to the point where his mind has to come into play at its most alert, so as to appreciate the significance of what he's doing.

Die akteur het dus die verantwoordelikheid om 'n tipe ideale mens te word. Hy moet, deur middel van 'n verhewe kunsvorm wat kunsmatigheid afskaf, die spreekbuis vir 'n samelewing word wat in 'n intellektuele era die gevoelens en emosies van die Self en ander teenstaan (Chekhov, 2003: 54).

Kaplan (1966: 94) meen dat hierdie taak moontlik gemaak word deur die onmiddellike aard van teater. Hy voer aan dat teater “as a performing art [...] has direct access to the senses and to the possibilities of immediacy, impact, simultaneity, and sensation”. Hierdie aspekte kan die gehoor egter net bereik indien die akteur die gehoor se aandag en vertroue wen. Sodoende sal die gehoor die *performer* op die verhoog gelyktydig as 'n akteur en 'n karakter kan waarneem (McConachie, 2007: 556).

Maar hoe word hierdie verhouding met die gehoor gevestig? Brook (1989: 232-233) lê klem op die ongeïnhibeerde gebruik van die akteur se volledige organisme. Dit eggo die gewenste holistiese benadering wat reeds in die eerste hoofstuk bespreek is. In Brook se bespreking word die rasonale fakulteite van die akteur nie ontken nie. Hy moedig die akteur aan om sy kennis en begrip te ontwikkel – sonder om hierdie kwaliteite die hoofokus van die proses te maak – ten einde sy kuns te waardeer. Dit is juis om hierdie rede dat ek sy beskrywing so gunstig vind.

Om Brook se ideaal te bereik, moet 'n sistematiese benadering tot toneelspel gebruik word. Hierdie benadering moet die akteur se organisme ontwikkel, maar sal die akteur ook lei in die oorbrugging van sy uitdagings.

Die geskiedenis van Westerse toneelspelteorie word sedert die middel van die agtiende eeu geken aan 'n stelselmatige groeiende belangstelling in die psigologiese prosesse van die akteur (Kaplan, 1966: 103). Voor die aanvang van die twintigste eeu is uitdagings rakende toneelspel egter dikwels met ongeduld ontmoet. Hierdie tendens word volgens McConachie (2007: 554-555) vandag nog in die praktyk gesien. Wanneer 'n akteur 'n versperring in sy kreatiewe proses bereik, word daar met tye gemeen dat hy bloot nie kunstig, impulsief of talentvol genoeg is nie<sup>10</sup>.

Dit word versterk deur wanopvattinge rakende die aard van wetenskap in die kuns: “[Some theatre practitioners] assume that [in acting theory] science and its procedures can be safely bypassed because theatre and performance is not a scientific discipline” (McConachie, 2007: 555). Daar word dus beweer dat akteurs word “gebore, nie gemaak word nie”, maar Magnus (1889: 379) meen dat hierdie uitlating 'n ontwyking van uitdagings is en nie 'n oplossing nie.

Praktisyns wat toneelspelteorie gebruik, het dus 'n verantwoordelikheid om die akteur se uitdagings aan te spreek. Dit geld ook vir die akteur wat beperk word deur 'n ooraktiewe intellek. Aangesien kognitiewe neuro-wetenskap in die afgelope paar dekades “rapid strides” gemaak het en “continues to expand how and what we can know about the mind and brain”, stel McConachie (2007: 577) voor dat hierdie kennis gebruik moet word om bestaande benaderings tot teater te evalueer.

Ek gaan daarom in hierdie hoofstuk teoretici waaraan ek in my praktiese opleiding blootgestel is, se benaderings tot toneelspel ondersoek om te bepaal tot watter mate die intellek as 'n aanwys of 'n struikelblok geskets word. Die oorgrote meerderheid van hierdie hoofstuk word gewy aan die bespreking van die teorie van Konstantin Stanislavski, aangesien hy as die mees invloedryke toneelspelteoretikus van die twintigste eeu bekendstaan en sy invloed vandag nog in die Westerse teaterwêreld te bespeur is (Benedetti, 1989: vii).

---

<sup>10</sup> Die feit dat talent en gawes vir sekere akteurs 'n voorsprong gee bo ander, word nie hier ontken nie. Cohen (2013: 14) waarsku egter teen die oorbeklemtoning van talent in die akteur se kuns: “For most actors, success is achieved through study, struggle, preparation, infinite trial and error, training, discipline, experience and hard work”. Uitdagings wat akteurs in die gesig staar, behoort deur hierdie roetes aangespreek te word, maar die akteur het dikwels leiding nodig om sy uitdagings te oorbrug.

## 2.2 Konstantin Stanislavski en die “sisteem”<sup>11</sup>

### 2.2.1 Agtergrond

Indien die omvang van teaterteoretici se invloed op die dissipline van toneelspel gemeet kon word, sou geen ander teoretikus met Konstantin Stanislavski (1863-1938) kon kompeteer nie (Benedetti, 2008: vii). Hierdie Russiese teatermaker se werk in psigologiese realisme word in die teaters van meeste Westerse lande beoefen (Binnerts, 2012: 2).

Lutterbie (2012: 10) is van mening dat die meeste nuwe teorieë oor en benaderings tot toneelspel óf na die werk van Stanislavski, óf na Vsevolod Meyerhold se teorieë oor teater teruggelei kan word. Wanneer die volgende mening van Grotowski (in Salata, 2008: 38) oor Meyerhold se posisie teenoor Stanislavski in ag geneem word, raak die omvang van dié meester se invloed nog meer indrukwekkend: “We can ask ourselves whether Meyerhold was the measure of Stanislavsky's [*sic*] greatness. Meyerhold's reply to the master is the proof of Stanislavsky's [*sic*] great impregnating force”.

Stanislavski se benadering tot die teater was akteur-gesentreerd (Gordon, 2006: 37). Hy het die akteur as die spilpunt van die teater gesien en verlang na toneelspel waarin ’n akteur eerlik met werklike emosies omgaan. Akteurs moet dus leer hoe om hul interne prosesse by die geestelike en fisiese lewe van die rol wat hulle vertolk, aan te pas (Stanislavski, 2003: 14): “The fundamental aim of our art is the creation of this inner life of a human spirit, and its expression in artistic form.”

Alhoewel Kaplan (1966: 104) erken dat Stanislavski moontlik nie die eerste teatermaker is wat hierdie doelstelling gekoester het nie, word sy nalatenskap geprys, aangesien Stanislavski wel die eerste teaterpraktisyn is “[that] articulated it into methodology”. Stanislavski was nie tevrede met ’n *teoretiese ideaal* wat hy vir die akteur stel nie. Hy het sy loopbaan daaraan toegewy om ’n sistematiese benadering te vind wat die akteur *in die praktyk* kan toepas om hul toneelspel te verbeter (Gordon, 2006: 39).

Hierdie baanbreker was bewus daarvan dat akteurs wat hulself aan ongetemde emosie oorgee en net toneelspeel “vanuit die hart” geneig is om “*erratic performances*” te lewer (Malague,

---

<sup>11</sup> Stanislavski het daarop aangedring dat die term “sisteem” met verwysing na sy bevindinge, altyd in kleinletters en aanhalingstekens geskryf word. Daardeur het hy probeer aandui dat dit nog nie in sy voltooide vorm is nie en voortdurend ondersoek en verbeter moet word (Benedetti, 1998: x).

2012: 10). Om die balans tussen die uitdrukking van 'n “innerlike lewe van 'n menslike gees” en gedissiplineerde *performance* op die verhoog te verseker, wou Stanislavski (1980: 90) poog om die praktiese prosesse van die akteur wetenskaplik te organiseer. Vanuit hierdie onderneming het hy sy alombekende “sisteem” ontwikkel.

Grotowski (in Salata, 2008: 33) skryf sy diep respek vir Stanislavski aan twee redes toe. Eerstens vind hy Stanislavski se voortdurende behoefte om sy eie werk weer te besoek en te verbeter prysenswaardig. Hierdie tendens kan gesien word in Stanislavski se herooring van die fisiese aspek van toneelspel met sy ontwikkeling van die Metode van Fisiese Handeling in die latere jare van sy loopbaan.

Die tweede rede hoekom Stanislavski die respek van sy Poolse kollega verdien, is weens sy oortuiging om sy werk te sentreer rondom praktiese, konkrete aspekte van toneelspel (Grotowski in Salata, 2008: 33). Sodoende kon Stanislavski praktiese metodes bedink om die akteur op te lei sodat hy die versteekte, “grootliks onderbewuste lewe” van 'n karakter kan uitbeeld (Magarshack in Worthen, 1983: 39).

### 2.2.2 Stanislavski se doelstellings

Stanislavski het gepoog om aan die kunstenaar outonomie in die praktyk te gee deur metodes te ontwikkel wat die akteur in sy praktiese proses bemagtig. Die akteur is gelei om sy kuns te definieer, deur homself eerstens te ondersoek en te definieer (Worthen, 1983: 33). Dit kan gesien word in sy voorstel van 'n “work on oneself”-proses wat in die boeke, *An Actor Prepares* (2013) en *Building a Character* (2013) behandel word.

In die “sisteem” word die akteur se organisme as die materiaal van sy kuns gesien. Dit was vir Stanislavski belangrik dat die akteur in die eerste instansie sy innerlike sielkundige prosesse kultiveer. Dit het behels dat hy psigo-fisiologiese prosesse van die akteur wat nog nooit van te vore in toneelspelteorie bestudeer is nie, moes omskryf en uiteindelik prakties benader het.

Benedetti (1989: xvii) verwys onder andere na Stanislavski se ondersoek van kognitiewe prosesse, waaronder die intellek en emosies tel. Verder het akteurs ook deur die “work on oneself”-proses geleer hoe om die kreatiewe verbeelding te benut en om emosies te stimuleer of gevoelens na wense op te roep (Swart, 2014: 10).



Stanislavski (in Benedetti, 1989: 147) was ook oortuig daarvan dat die akteur sy fisiese tegniek moet vervolmaak: “You must train [...] every free minute. There’s no time to work on your physical apparatus when the show has begun”. Met genoegsame fisiese opleiding sal die akteur se liggaam as platform kan dien waardeur die innerlike lewe van die karakter geëksternaliseer kan word.

Deur die psigo-fisiese aspekte en prosesse van die akteur te in die “work on oneself”-proses te kultiveer, sal hy bemagtig word om onafhanklik te skep. Hierdie tegnieke is egter van min waarde indien die akteur nie sy die sukses of die tekortkominge van sy kreatiewe skeppings kan raaksien nie. Stanislavski (2013: 131, outeur se eie beklemtoning) beskryf hoe noodsaaklik die akteur se waarheidsin is, om te verseker dat hy sy eie kuns onafhanklik kan beoordeel:

If only you knew how important is the *process of self-study*! It should continue ceaselessly, without the actor even being aware of it [...] When you point out to him the palpable absurdity of some false action he has taken, he is more than willing to cut it. [...] A grain of truth must be planted under the falsehood, eventually to supplant it, as a child’s second set of teeth push out the first.

Dit is duidelik dat Stanislavski meen dat die akteur oor ’n sterk bewussyn van prosesse in die Self moet beskik. Lutterbie (2012: 34) meen egter dat die intellek van die akteur min aandag in Stanislavski se benadering geniet. Ek word hier herinner aan die drie meesters van die akteur wat Stanislavski (2013: 211, 213, 214) voorstel. Soos reeds in die eerste hoofstuk vermeld is, meen Stanislavski dat die akteur se gevoelens, *mind* (wat hy aan die intellek gelykstel) en wil die akteur se psigologiese instrument bespeel. Alhoewel hy gevoelens die hoogste op die prys stel, is dié drie motiewe is volgens Stanislavski interafhanklik van mekaar. Hy meen dus dat met sy deeglike behandeling en ontwikkeling van die gevoelens van die akteur tydens die “work on oneself”-proses, word die *mind* en wil gelyktydig gekultiveer (Stanislavski, 2013: 214).

Tog is die werk van die drie meester-motiewe nie foutloos nie. Stanislavski (2013a: 215) raai die akteur aan om die wisselwerking van hierdie motiewe te kontroleer. Indien hy ’n uitdaging teëkom wat sy gevoelens-*mind*-wil nie kan oorbrug nie, moet hy genoegsame introspeksie doen om die oorsprong van die probleem te vind.

Dit is belangrik om op te let dat hierdie seepgladde oorgang van probleem na oplossing slegs kan plaasvind indien die akteur reeds 'n homeostatische balans tussen die drie motiewe – gevoelens, *mind* en wil – gevind het. Indien die akteur die gevoelens of die intellek bo die ander twee magtig, sal dit lei tot wisselvallige of kliniese spel, onderskeidelik.

In toneelspelteorie word terme wat na kennis (of spesifiek die intellek) verwys, met tye op verwarrende wyse gebruik. Benedetti (1998: ix) merk op dat Stanislavski van alledaagse terme gebruikmaak om konsepte wat betrekking het tot die wetenskaplike veld van toneelspel te beskryf. Wanneer Stanislavski (2013: 213) byvoorbeeld na die tweede belangrike dryfkrag in die proses van die akteur verwys, stel hy die intellek aan die *mind* gelyk: “...we have proved that the second master is the mind, or intellect”. Dit wat in die veld van filosofie of selfs kognitiewe neuro-biologie as die *mind* bekendstaan, is egter meer kompleks en omvattend as die intellek.

Die *mind* verwys na die proses waardeur die mens bewustheid bereik. Dit bevat onder andere bewustelike en doelbewuste prosesse soos die intellek, maar outomatiese prosesse soos sig en geheue vorm ook deel van die *mind* (Damasio, 2002: 4). Dit is dus duidelik dat die intellek nie aan die *mind* gelyk gestel kan word nie.

Tot op hede is daar egter nog nie bespreek *hoe* die akteur Stanislavski se ideale in die praktyk kan bereik nie. Wat het die praktiese voorstelle wat Stanislavski gemaak het, behels?

Die feit dat Stanislavski sy “sisteem” deur die loop van sy lewe gereeld herbedink het, kan beteken dat hy verskeie van sy aanvanklike idees verwerp het. Grotowski (in Salata, 2008: 39) meen dat die “sisteem” se huidige vorm agtergelaat is, nie noodwendig omdat Stanislavski tevrede was dat hy die mees effektiewe metode gevind het nie: “but because death interrupted his further exploration”.

### 2.2.3 Die Metode van Fisiese Handeling

Sonia Moore (in Malague, 2012: 10) redeneer dat die beginsels van Stanislavski se teorie universeel is: “[Stanislavski’s teachings] form a science based on human functioning according to the laws of nature. These laws are obligatory for all people”. Stanislavski (1980, 483) beaam dié stelling wanneer hy rapporteer dat die sogenaamde wette, wat in sekere dele van die “sisteem” voorkom, deur wetenskaplike toetse as eg bestempel is en in der waarheid wette vanuit die natuur is.

Stanislavski (1980, 483) meen dat die akteur hierdie natuurlike wette bewustelik moet benut om die “hoë, super-bewussyn van die kreatiwiteit” te bereik. Die “sisteem” leer die akteur om die onbewustelike deur middel van die bewustelike kognisie te eksternaliseer (Worthen, 1983: 39). Stanislavski (2013c: 68-69) verduidelik dat die super-bewussyn selfs dieper as dit strek:

When he has exhausted all avenues of creativeness an actor reaches a limit beyond which human consciousness cannot extend. Here begins the realm of the unconscious, of intuition, which is not accessible to mind but is to feelings, not to thought, but to creative emotions. An actor's unpolished technique cannot reach it; it is accessible only to his artist-nature.

Weens die wisselvallige aard van die afhanklikheid van 'n spirituele aspek soos die superbewussyn, blyk dit dat Stanislavski se voorafgaande argument nie inpas in sy wetenskaplike benadering tot toneelspel nie. Roach (1980: 323) meen dat Stanislavski se verwysing na 'n mistieke idee soos die “super-bewussyn” sy teorie onnodig verwarrend maak.

Daar het egter nader aan die einde van Stanislavski se loopbaan 'n skuif in sy ideologie plaasgevind. Swart (2013: 4) beskryf dit as 'n evolusie van denke: waar Stanislavski aanvanklik gefokus het op gevoelens en die akteur se innerlike landskap as wegspringpunt (en gehoop het om die invloed van die akteur se liggaam in der waarheid te minimaliseer), het die fokus nou geval op akteurs as “meesters van fisiese handeling” (Stanislavski in Swart, 2014: 4).

Stanislavski het begin argumenteer dat die akteur eerder op fisiese handeling moet staatmaak om die innerlike gevoelens te aktiveer, aangesien hy bevind het dat emosie sy oorsprong in die fisiese liggaam het en deur handeling bereik kan word (Gordon, 2006: 39). Roach (1980: 322, outeur se eie aanhaling) som die hierdie skuif op: “[it is] the acting teacher's familiar admonition: ‘Do the act and the feeling will follow’.”

Hierdie nuwe toevoeging tot die “sisteem” staan as die Metode van Fisiese Handeling<sup>12</sup> bekend. Fisiese word as 'n “psigo-fisiese aksie” gesien, waardeur die fisiese organisme van die akteur die gepaste sielkundige toestand kan ontlok (Whyman, 2013: 80).

Volgens Roach (1980: 322) is hierdie metode meer wetenskaplik van aard as die afhanklikheid van 'n *superconscious*. Swart (2013: 100) meen dat die Metode van Fisiese Handeling wel lig

---

<sup>12</sup> Of die *Method of Physical Action*.

werp op die psigo-fisiese interafhanklikheid van emosies en fisiese handeling, maar dat die toestand van “I am” steeds kern van Stanislavski se werk is.

Stanislavski poog om deur middel van die liggaamlike hierdie ideale toestand te bereik. Stanislavski (in Toporkov, 2004: 112) beskryf hierdie proses: deur die fokus op die “waarheid van ’n eenvoudige fisiese aksie”, die akteur se geloof in sy spel sal versterk en sodoende kan lei tot die toestand van “I am”, waarin die akteur ’n “vloed van kreatiewe handeling” sal bereik. Die betrekking van psigo-fisiese aspekte in die “sisteem” dui dus op ’n holistiese siening van die akteur in Stanislavski se benadering. Met die Metode van Fisiese Handeling beweeg Stanislavski (1980: 90) in die rigting van sy doel om ’n benadering tot toneelspel te bedink waarin metodes op ’n wetenskaplike wyse gesistematiseer word.

In die boek *Stanislavski and the Actor: The Method of Physical Action* (1998: 4), vra Jean Benedetti hoe die akteur die skuif vanaf die “Real I” – die somtotaal van die akteur se alledaagse persona wat outomaties en organies op noodsaaklike impulse en gevoelens reageer – tot die “Dramatic I” – die geskape persona wat op kunstige wyse deur die akteur vertolk word. Die verskil tussen hierdie twee entiteite kom neer op die natuurlike voorkoms van impulsiewe reaksies en organiese gedrag, teenoor die bewustheid van komende voorbereide reaksies en geskape gedrag. Hierdie vraag eggo die paradoks<sup>13</sup> wat aan die begin van Hoofstuk een en twee bespreek word.

Die Metode van Fisiese Handeling kan volgens Benedetti (1998: 4) hierdie uitdaging aanspreek indien die akteur die volgende beginsels nakom:

- 1) Die akteur sal nie kreatief te werk kan gaan, voordat hy weet wat in die betrokke toneelstuk gebeur en wat die betrokke situasies behels nie;
- 2) Die akteur moet sy fisiese handeling in elke situasie bepaal en daarvolgens sy kreatiewe energie of natuurlike emosionele reaksies oproep, deur te glo in waarheid van dié fisiese handeling.

Die sukses van die Metode van Fisiese Handeling kom dus op voorbereiding neer. Michael Chekhov (1983: 82-83) verduidelik dat Stanislavski op instinktiewe wyse nie die verhoog sou betree voordat hy nie deeglike voorbereiding vir ’n rol gedoen het nie, weens die wete dat dit skadelik vir die akteur kan wees. Wanneer ’n akteur nie weet wat om op die verhoog met sy liggaam te doen nie, begin twyfel en gevolglike selfbewustheid intree (Benedetti, 1998: 29).

---

<sup>13</sup> Sien voetnota 1 (een) van Hoofstuk een.

Hierdie twyfelings gee dikwels aanleiding tot ongemotiveerde ingryping van die intellek. 'n Akteur se liggaamlike voorbereiding vir 'n rol moet dus van so 'n aard wees dat hy 'n "performances score"<sup>14</sup>, of 'n sekvens van beweging kan uitwerk.

Roach (1980: 327) ondersteun die "score of the role" as 'n metode om eerlike gedrag en gevolglike emosionele ervarings by die akteur te produseer. Hy meen dat die voortvloeiende reaksies wat Stanislavski in 'n sekvens van beweging beskryf, die vlietende aard van prosesse in die alledaagse innerlike landskap van die *mind* vasvang:

As the visible and objective extension of the nervous system and its subjective sensations, the actor's body exposes the most intimate workings of emotional life to public view. Mind and body function as one, constituting a unity with dual aspects. (Roach, 1980: 327)

Deur die fisiese liggaam voor te berei, kan die akteur 'n spontane vloed van emosies verseker en selfbewustheid voor 'n gehoor elimineer. Die toepassingsmoontlikhede van Stanislavski se Metode van Fisiese Handeling is te wyd om in hierdie studie weer te gee. Daarom sal ek die werkbaarheid van hierdie metode in die praktyk eerder aan die hand my persoonlike ervaring illustreer.

#### 2.2.4 'n Refleksie op my Praktiese Ervaring: 'n Integrasie van die Metode van Fisiese Handeling en Strasberg se Private Oomblik

In my soeke na 'n wyse om die intellek by die kreatiewe proses te betrek, het ek in Junie 2015 'n vyf-dag-lange toneelspel-werkswinkel wat deur my studieleier op daardie tydstip<sup>15</sup> gefasiliteer is, bygewoon. Die werkswinkel is by die Universiteit van Stellenbosch se Dramadepartement aangebied en is hoofsaaklik deur dramastudente van dié departement bygewoon. Ek het gemaklik gevoel in hierdie leeromgewing, aangesien ek bykans al die

---

<sup>14</sup> Die term "score" is gekies met 'n musikale partituur in gedagte (Whyman, 2013: 80). Die akteur se handeling op die verhoog is dus op dieselfde wyse saamgestel waarop 'n simfoniese partituur uit verskillende individuele note bestaan. Dit is die verantwoordelikheid van die akteur om sy handeling af te breek tot klein eenhede van aksie, om dit sodoende keer op keer met 'n tipe musikale presiesheid in sy spel te herhaal (Toporkov, 2004: 111).

<sup>15</sup> By die aanvang van my studie in 2015 het Dr. Rufus Swart die studie waargeneem as studieleier. Hy het gespesialiseer in die opleiding van akteurs, wat die onderwerp van die werkswinkel was. Die waarneming van my studie is in 2016 deur Dr. Samantha Prigge-Pienaar oorgeneem.

deelnemers geken het en reeds in my voorgaande studies aan die inhoud van die werkswinkel blootgestel is.

Alhoewel hierdie werkswinkel rondom Sanford Meisner<sup>16</sup> se teorieë gesentreer is, het die fasiliteerder 'n geïntegreerde benadering tot toneelspel aangebied. Ek het gehoop dat ek deur hierdie proses my insig van die praktiese omvang van die betrokke teorieë sal verdiep en sodoende my uitdaging van 'n ooraktiewe intellek in toneelspel sal aanspreek.

Ek en my mede-deelnemers is onder andere oefeninge met betrekking tot die teoretiese raamwerk van Metode van Fisiese Handeling gegee. Ons moes elkeen 'n Private Oomblik<sup>17</sup> voorberei. Hierdie tegniek word hoofsaaklik geassosieer met Lee Strasberg, 'n voormalige lid van die Amerikaanse Groeptheater en afrieter van die “method”-speltegniek. Hierdie oefening behels dat die akteur die uitdaging van “privaatheid in die publiek” aanspreek (Stanislavski in Cohen, 2010).

Die akteur word gevra om 'n drie minuut-lange oefening voor te berei waarin 'n alledaagse ritueel voltooi word. Strasberg (in Cohen, 2010) voer aan dat dit juis 'n aktiwiteit moet wees wat jy nie gewoonlik voor 'n toeskouer sal doen nie. Dit is dus nie *die taak* waarmee die akteur hom besig hou wat die oefening merkwaardig maak nie, maar eerder die feit *dat die taak vir die persoon wat dit uitvoer, belangrik is*. Dit is dus die wyse waarop die akteur homself isoleer en totaal toewy aan die Private Oomblik, wat dit interessant maak.

Die opdrag is egter vir die doeleindes van die werkswinkel aangepas. Ons is gevra om ons oggend skoonheidstroetine as 'n Private Oomblik voor te berei en voor die groep uit te voer. Die fasiliteerder het gespesifiseer dat ons nie met rekwisiete mag werk nie, maar eerder moet gebruik maak van verbeelde voorwerpe. Hy haal Toporkov (in Swart, 2014: 270, *outeur se eie aanhalings*) aan om hierdie besluit te motiveer:

“for the actor who is a true artist” exercises with imaginary objects were an essential part of a daily ‘clean-up’. I therefore decided to incorporate mime in the training [...] as it might allow me to convey foundational elements of the “system” [...] like attention to objects, concentration, imagination, sensory awareness and willpower, as well as introducing them to the Method of Physical Actions.

---

<sup>16</sup> Sien onderafdeling 2.3 “Sanford Meisner en die vloei van impulse”.

<sup>17</sup> Of *Private Moment*.

Ons is aangeraai om die alledaagse proses van 'n skoonheidsroetine te verdeel in die “kleinste moontlike fisiese aksie-eenhede” (Stanislavski in Swart, 2014: 270), soos voorgeskryf in die Metode van Fisiese Handeling, om die aandag aan detail te verseker (Benedetti, 1998: 29). Sodoende word 'n vaste *performance score* geskep wat die akteur op dieselfde wyse kan herhaal waarop hy 'n aangeleerde monoloog kan vertolk.

Ter voorbereiding vir my oefening het ek tuis my oggendroetine eerstens met “rekwisiete” vir myself in die spieël voltooi. Die “rekwisiete” het bestaan uit my gewone benodigdhede: gesigwasmiddel, grimering, tandeborsel, ensovoorts. Dit was 'n interessante ervaring waarin ek bykans my eie gehoorlid geword het. Ten spyte van die feit dat ek hierdie ritueel elke dag sien gebeur, het “sien” skielik skielik in “waarneem” verander. Hierdie dualistiese aard van my posisie as gelyktydige uitvoerder en toeskouer, het my bemagtig laat voel. Dit het my laat besef dat my liggaam in alledaagse omstandighede potensiaal vir *performance* inhou.

Hierdie natuurlikheid het egter verdwyn toe ek die rekwisiete elimineer. My intellek was onmiddellik aktief betrokke. Sonder die benodigdhede wat vir my visuele aanleiding gegee het, het ek gesukkel om die volgende stap in 'n roetine wat ek daaglik voltooi, te onthou.

Verder het ek ook bewus geword van die feit dat ek staan, ten spyte daarvan dat ek hierdie roetine daaglik in 'n staande posisie voltooi. My onderlyf was totaal afgesny van die handeling wat in die bolyf geskied. My bene het gevolglik ongemaklik gevoel, wat daartoe gelei het dat ek my gewig gereeld van een been na die ander geskuif het.

Die ontwerp van 'n *performance score* was 'n ongemaklike, moeisame proses. Hierdie probleem is egter met herhaling aangespreek. Elke keer wat ek die ritueel herhaal het, het ek gepoog om nog detail by te sit. Die met die ekstra detail het ek 'n bepaalde ritme in my handeling gevestig, wat verseker het dat die roetine vloei.

Ek het byvoorbeeld eers teen die vierde poging onthou dat my drom in my badkamer 'n voetstuk het wat ingetrap moet word om die deksel te lig. Deur hierdie eenvoudige beweging by te voeg, kon ek die ritme wat in my handeling gevestig is, na my onderlyf lei. Daar was nie meer 'n verdeling in my liggaam nie. Dit het bygedra tot 'n meer ontspanne gevoel in my bene.

Deur die Private Oomblik te oefen, het ek weer my liggaam vertrou om die proses, sonder die ingryping van 'n angstige intellek, te voltooi. Die skeppingsproses van my Private Oomblik was alreeds 'n insiggewende proses.



Die sessie waarin ons die Private Oomblik vertolk het, het aangebreek. Ek was minder gespanne oor my “optrede” as wat ek vooraf aangeneem het ek sou wees. Dit is wel van belang om te noem dat ek die oudste student-deelnemer was. Dit het tot gevolg gehad dat ek in die ruimte ’n mate van sosiale gesag gehad het. My agtergrondkennis van die betrokke teorieë het ook beteken dat ek aktief aan die voorafgaande groepsgesprekke wat die fasiliteerder gelei het, kon deelneem. Die konsepte wat ons bespreek het, was dus nie vir my onbekend of intimiderend nie. Hierdie sosiale aspekte het my gemaklikheid in die skeppende ruimte vergroot. Ek skryf my ontspanne benadering tot optrede gedeeltelik hieraan toe.

Deeglike voorbereiding het ook verseker dat my fokus aan die begin van die oefening nie op die gehoor gerus het nie, maar op die handeling in my Private Oomblik. Ek kan dus getuig daarvan dat deeglike voorbereiding in terme van fisiese handeling die akteur moontlik teen selfbewussyn kan beskerm.

By die optrede van my ritueel, het ek egter aansienlik vinniger as van te vore gewerk. Alhoewel ek nie werklik gespanne gevoel het tydens my optrede nie, was ek bewus daarvan dat die handeling wat ek uitvoer nie vir kontemporêre gehoor as vermaak sou dien nie. Ek het dus stelselmatig begin twyfel of ek die gehoor se aandag behou.

Na afloop van elke deelnemer se Private Oomblik het die fasiliteerder terugvoering gegee. Ek is gekomplimenteer op my gedetailleerde inkleding van die verbeelde ruimte. Ek het opgemerk dat dit slegs deur repetisie haalbaar was, wat hy toe beaam het.

Die fasiliteerder het uitgelig dat hy waargeneem het hoe ek stelselmatig van die gehoor bewus geraak het. Dit het tot gevolg gehad dat my hantering van onsigbare voorwerpe stelselmatig meer aanduidend en ekshibisionisties geraak het. Strasberg (in Cohen, 2010) merk op dat die akteur dikwels dink: “I want the audience to get it”. Die akteur moet egter sy natuurlike handeling vertrou en nie poog om iets groter of meer teatraal daarvan te maak nie. Dit is juis die lokval waarin ek ook getrap het.

My analiserende intellek het my optrede geëvalueer en bevind dat die spel nie interessant genoeg is nie. Daarvolgens het my fisikaliteit op ’n onbewustelike vlak verander om die gehoor te akkommodeer. Strasberg (in Cohen, 2010) meen dat die akteur egte gedrag kan skeep wanneer hy die nie fokus op die gehoor nie, maar op die taak wat hy moet voltooi. Sodoende kan die akteur gerus wees in sy optrede voor die gehoor.



Ons het die opdrag gekry om die Private Oomblik weer op te tree. Hierdie keer is 'n ander akteur, wat sy eie Private Oomblik uitvoer ook in die ruimte geplaas. Ons het vreemdelinge (wat hul oggendroetine in 'n openbare kleedkamer voltooi) vertolk. Die fasiliteerder het egter aangeraai dat ons nie die interaksie forseer nie, maar net op mekaar reageer as daar werklik 'n impuls is. Met die terugvoering op my vorige poging en die opdrag in gedagte, het ek tydens hierdie optrede daarop gefokus om in die verbeelde wêreld van my Private Oomblik te belê.

Die oefening het begin met my wat reeds in die ruimte is. Die ander aktrise sou eers later die ruimte betree. Ek het die handeling begin en gepoog om die *performance score* presies na te volg.

Ek het egter tydens hierdie optrede een aanpassing gemaak: ek het die “spieël” (in hierdie geval die vierde muur) soos 'n onsigbare voorwerp benader om my verder in die verbeelde ruimte te verdiep. Dit het my verbeelding gestimuleer om 'n sinnebeeld van my weerkaatsing te voort te bring. Deur 'n duidelike raamwerk vir my verbeelding te gee, gepaard met die struktuur van 'n *performance score*, kon ek fokus op my omstandighede. Die gehoor en my selfbewustheid het verdwyn.

Dit mag dalk voorkom dat so 'n interne fokus die akteur afsny van die mede-akteur in die improvisasie-oefening. Dit is egter nie die geval nie. Die gegewe omstandighede en die taak wat die karakter wil voltooi, is die hoofokus van die karakter. My karakter het 'n bepaalde doel: sy moet haar grimering aansit. Sy is dus gemoeid met die fisiese aksies wat hierdie doel vir haar gaan realiseer. Sy bevind haarself in 'n ruimte ('n openbare kleedkamer) wat gedeel word met die publiek, in die sin dat enige iemand dit mag betree. Dit is egter steeds 'n private ruimte.

Binne-in hierdie veilige raamwerk het die improvisasie met die ander aktrise maklik geskied. Die uiterlike interaksie was beperk tot 'n erkenning van mekaar toe sy die ruimte betree het; en een kort verbale interaksie – sy het my gevra waar ek my grimering gekoop het. Verder het die twee karakters opgetree soos vreemdelinge in 'n private ruimte soos 'n kleedkamer sou optree. Ons was bewus van mekaar, maar het nie veel vir mekaar gesê nie. Af en toe sou een van ons onderlangs na die ander een gekyk het en vinnig weggekyk het wanneer sy uitgevang is. Hierdie interaksie het wel getuig van 'n vloei van impulse tussen my, my mede-aktrise en ons omstandighede.

### 2.2.5 Samevatting en Evaluasie

With the help of nature – our subconscious, instinct, intuition, habits, and so forth – we evoke a series of physical actions interlaced with one another. Through them we try to understand the inner reasons that gave rise to them, individual moments of experienced emotions, the logic and consistency of feelings in the given circumstances of the play. When we can discover that line, we are aware of the inner meaning of our physical actions. This awareness is not intellectual but emotional in origin, because we comprehend with our own feelings some part of the psychology of our role. (Stanislavski, 2013b: 202-203)

In 'n improvisasie-oefening met dieselfde scenario maar sonder die struktuur van 'n *performance score*, sou die akteurs moontlik selfbewus raak weens die lang stilte tussen die karakters. Hierdie stilte mag die akteur herinner aan die teenwoordigheid van die gehoor. Die gegewe omstandighede word in so 'n geval maklik verwerp. Die akteur sal onnatuurlike keuses maak weens selfbewustheid.

Kan hierdie kombinasie van 'n *performance score* en 'n Private Oomblik 'n meer natuurlike interaksie toelaat? Sal die fokus op die “score” nie die akteur isoleer nie?

Die scenario's wat die fasiliteerder voorgestel het, het individuele oefeninge en komplekse groepstonele behels. Die *performance score* opsig self het selfs tydens meer komplekse improvisasies nie my aandag van my mede-akteurs weggehou nie. Deur die sekvens van fisiese aksies deeglik te repeteer voor die werkwinkel, kon ek die ritueel van 'n skoonheidsroetine met behulp van verbeelde voorwerpe sonder veel inspanning volg. Voorbereiding en werk aan die *performance score* is dus noodsaaklik om aan die akteur sekuriteit in sy optrede te bied.

Die akteur moet glo in dit wat hy doen. Indien hy in die verloop van sy handeling glo, sal die emosionele waarheid daaruit kan vloei. Zon (in Swart, 2014: 92) meen dat logika en insig die hoeksteen van die verhoogkuns is: “[t]emperament flows easily when actions are logical and feelings are not forced”.

Die Metode van Fisiese Handeling motiveer die akteur om die logiese struktuur vir sy spel voor die aanvang van die toneel, te ontwikkel. Deur aan die akteur 'n doelstelling te gee wat deur

middel van fisiese handeling uitgevoer word, kan die analitiese intellek gemoeid bly met hierdie doelstelling. Dit kan die vrye vloei van emosies toelaat.

Die intellek word wel by die voorbereiding van hierdie stap betrek om te verseker dat die fisiese raamwerk wat ontwerp word, logies en geloofwaardig is.

Hierdie benadering tot fisiese aksies gee dus aan die akteur die sekuriteit van waarheid. Al weet die akteur dat die omstandighede van die karakter nie eg is nie, kan hy vertrou dat sy *dade* wel eg is. Sodoende bied die Metode van Fisiese Handeling 'n moontlike oplossing vir die paradoks van die akteur se kuns.<sup>18</sup>

## 2.3 Sanford Meisner en die Vloei van Impulse

### 2.3.1 Agtergrond

Sanford Meisner (1905-1997) word as een van die mees prominente toneelspel-afrigters van sy tyd herken (Longwell in Meisner & Longwell, 1987: 253). As 'n lid van die Amerikaanse Groepsteater is hy een van die “preeminent teachers of what has come to be known as ‘the Method’” (Pollack in Meisner & Longwell, 1987: xiv, outeur se eie aanhaling).

Meisner is blootgestel aan Lee Strasberg se interpretasie van Stanislavski se “sisteem”. Alhoewel Meisner in 'n onderhoud met Suzanne Shepherd (1977: 40) vir Strasberg as een van die mees invloedryke mense in sy lewe geag het, het hy mettertyd sy eie benadering tot die opleiding van akteurs gevind.

Meisner het homself in die eerste instansie nie as 'n akteur of regisseur gesien nie, maar eerder gereken dat “the only time I am free and enjoying myself is when I am teaching” (in Shepherd, 1977: 42). Pollack (in Meisner en Longwell, 1987: xvi) onderskei Meisner van ander afrigters van toneelspel: “[they confuse] their ability to theorize and intellectualize about the subject [with] the ability to cause real growth in an actor”.

In *Sanford Meisner on Acting* (1989) sien die leser waarom Pollack se bogenoemde stelling gegrond is. Meisner se klasgee-metodes word in hierdie boek aan die leser geïllustreer. Die aard van sy metodiek raak gou duidelik: die akteur leer deur te doen. Teoretiese bespreking

---

<sup>18</sup> Sien voetnota 1 (een) van Hoofstuk een.

word tot die minimum beperk, om aan akteurs die geleentheid te gee om hul nuwe kennis deur middel van praktiese oefeninge te verryk. Gesprekke oor die teorie word hoofsaaklik in reaksie op die deelnemers se praktiese werk aangeknoop. Sodoende bly die praktiese moontlikhede van Meisner se benadering (eerder as die teoretiese grondslag) die fokus van sy onderrig.

Ek is dus huiwerig om die term “teoretikus” te gebruik om na Meisner te verwys. Hy bestempel homself as a nie-intellektuele afrigter van toneelspel (in Meisner & Longwell, 1987: 37). Sy vurige teenkanting teen ’n intellektuele benadering tot toneelspel word gereeld in sy interaksie met sy studente duidelik.

Daarmee insinueer ek egter nie dat Meisner se benadering tot spel akademies ongegrond is nie. Pollack (in Meisner & Longwell, 1987: xiv-xv) het Meisner se insig tot toneelspel bewonder: “[Meisner] crystalized ideas that you somehow knew were true, even though you had no idea that you’d ever sensed them before”. In die volgende afdelings gaan ek hierdie idees van Meisner bespreek en uiteindelik reflekteer op my ervaring van praktiese blootstelling aan die Meisner-tegniek.

### 2.3.2 Die Vloei van Impulse en Emosies

Meisner’s work was, and is, to impart to students an organized approach to the creation of real and truthful behavior [*sic*] within the imaginary circumstances of the theatre [...] Sandy’s approach has always been for me the simplest, most direct, least pretentious and most effective. (Pollack in Meisner & Longwell, 1989: xiv)

Aangesien die akteur se “chief instrument” die wisselvallige self is, meen Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: xvii-xviii) dat daar nie ’n gestandaardiseerde benadering tot toneelspel kan wees nie. Individuele akteurs is elk uniek wat biologie, sielkunde en ervaring betref, wat tot gevolg het dat elkeen op ’n unieke wyse op voorgestelde reëls van die toneelspel sal reageer.

Waar pas die “organized approach” waarna Pollack in die bogenoemde uittreksel verwys dan in? Ten spyte van die bogenoemde uiteenlopende verskille tussen akteurs, was Meisner (in Meisner & Longwell, 1989: 59, 36) egter ook van mening dat alle mense se instinktiële reaksies universeel is, maar dat die samelewing die mens se hantering daarvan bepaal: “the tendency nowadays is to follow your instincts only when they are socially acceptable”.

Daarom het hy 'n stapsgewyse benadering tot die opleiding van akteurs ontwikkel om hierdie uitdaging aan te spreek. 'n Oorhoofse doel van sy benadering was om akteurs van hul kondisionering en afhanklikheid van die intellek te verlos, om sodoende spontane, impulsiewe reaksies in toneelspel te verseker. Die ideaal is dat die interaksie tussen akteurs gelei word deur 'n vrye vloei van emosies en die gee-en-neem van impulse (Gordon, 2006: 87), nie deur agendas of analise nie. Hierdie sisteem van opleiding sien die akteur as sy eie rou materiaal en poog om sy vaardighede van die mees basiese vlak te begin ontwikkel (Esper in Swart, 2014: 160).

Meisner (in Meisner & Longwell, 1989: xvii, 36) het geglo dat talent – wat noodsaaklik is in die “moeilike en misterieuse kuns” van toneelspel – in die instink gesetel is. Akteurs moet daarom nie poog om die lewe met behulp van alledaagse logika en ordentlikheid na te boots nie, maar op instink en impuls reageer (Meisner & Longwell, 1989: 33). Meisner het deur sy benadering gepoog om die akteur van sy emosionele impulse bewus te maak. Sodoende sal die akteur se toneelspeltegniek in instinkte gesetel wees (Meisner & Longwell, 1987: 37).

Meisner (in Meisner & Longwell, 1989: 34, outeur se eie beklemtoning) stel dus twee beginsels van hierdie impuls-gedrewe, instinktiewe benadering tot toneelspel voor:

1. *“Don't do anything unless something happens to make you do it”;*
2. *“What you do doesn't depend on you; it depends on the other fellow”.*

Hierdie beginsels word selfs in die wyse waarop Meisner se akteurs hul woorde moet leer, gereflekteer. Meisner stel voor dat die akteur (wat reeds opleiding in die gebruik van instinktiewe reaksies in toneelspel ontvang het) die woorde van sy teks neutraal moet aanleer, sonder enige gevoel, emosie of analise. Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: 67) neem hierdie “meganiiese benadering om berekende bevindinge te vermy”. Die akteur se rasionele verstand sal sodoende geen voorafbepaalde afleidings oor die interaksie tussen die karakters maak nie.

Tydens repetisies van die toneelstuk sal die akteur dan eerder sy emosionele reaksies deur middel van instinktiewe interaksie met sy mede-akteurs kan vorm. Deur die reëls van die toneelstuk teenoor mekaar te herhaal, kan die akteurs instinktiewe reaksies vorm wat nie deur teksanalise gevind is nie. Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: 72) wou hierdeur vir akteurs leer dat in hul toneelspel is die “picking up not of cues but of impulses” wat belangrik is om instinktiewe interaksie te verseker. Akteurs moet dus nie reageer omdat die teks dit aandui nie,

maar omdat hul mede-akteur of die omgewing vir hulle die impuls gegee het om 'n instinktiwe emosionele reaksie in hul organisme te lewer.

Deur hierdie benadering tot die vroeë repetisieproses word dit duidelik dat Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: 37) meen daar is “geen mentaliteit” in die kuns van toneelspel nie. Die teks word beskryf as 'n kano op die rivier van emosies, aangesien die emosionele interaksie tussen die akteurs die karakter van die teks bepaal (Meisner & Longwell, 1989: 145). In sy onderrigstyl neem hy dus 'n sterk standpunt teen die gebruik van die intellek in.

Meisner het daarom enige element van die tradisionele toneelspel wat vir akteurs geleentheid gee om te intellektueel te werk, in sy benadering heroorweeg of selfs geëlimineer. Dit kan gesien word in sy afskaffing van die konsep van 'n “karakter”: “[a character] muddles their perspective and therefore dims their perception of the world” (McLaughlin, 2012: 73). Die abstrakte konsep van 'n karakter lei daartoe dat die akteur 'n vorm wat intellektueel geskep is nastreef en sodoende natuurlike impulse verhoed. Veral vroeg in sy proses meen Meisner dat die akteur se toneelspel slegs eg kan wees, indien hy die oefeninge as homself voltooi (Meisner & Longwell, 1987: 17).

Hy voer ook aan dat die Groepeteater se improvisasies vroeg in die repetisieproses<sup>19</sup> die akteur dwing om intellektueel te werk. Die akteur moes aktief nadink en *onthou* wat in die toneelstuk gebeur en daardie handeling in die improvisasie volg. Hierdie improvisasie oefening het, volgens Meisner, die akteur gedwing om te veel te dink (Meisner & Longwell, 1987: 36). McLaughlin (2012: 7) meen dat hierdie proses tot gevolg gehad het dat akteurs nie op mekaar kon inwerk nie en het tot 'n onttrekking en selfbewustheid van die akteur gelei. Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: 36) kritiseer hierdie benadering deur te verwys na die proses van 'n komponis: “A composer doesn't write down what he *thinks* would be effective, he works from his heart.”

Meisner het hierdie probleem aangespreek deur sy akteurs eerder later in die opleidingsproses aan improvisasie te laat deelneem (McLaughlin, 2012: 113). Voordat die akteurs egter kon begin improviseer, moes hulle eers ontdek waar hul impulse vandaan kom (Meisner &

---

<sup>19</sup> Hierdie improvisasies is op Stanislavski se beginsel van *Active Analysis* gebaseer, waar akteurs, nadat hulle hul teks slegs een of twee keer gelees het, die gebeure van die teks improviseer. Dit help die akteur om te fokus op die *handeling* van die toneelspel, wat Stanislavski geag het as die bron van emosie en gevoelens, eerder as op die intellektuele teksanalise.

Longwell, 1987: 36). Dit is om hierdie rede dat Meisner die *Word Repetition Game* ontwikkel het.

### 2.3.3 Die Word Repetition Game

Die *Word Repetition Game* is die wegspringpunt van die Meisner-tegniek. In 'n poging om “head work” en “mental manipulation” wat akteurs dikwels in hul spel gebruik, uit te skakel, het Meisner hierdie oefening ontwikkel (Meisner & Longwell, 1987: 36).

Die formaat van die oefening is met eerste oogopslag baie eenvoudig (Swart, 2014: 161). Twee persone<sup>20</sup> sit oorkant mekaar en maak oogkontak. Een deelnemer verbaliseer 'n eenvoudige waarneming rakende die ander. Hierdie stellings is dikwels alledaags en voor die hand liggend, byvoorbeeld: “Jy het 'n wit hemp aan”. Die deelnemers herhaal dan die gegewe stelling onderskeidelik, totdat 'n *impuls* – nie analiserende denke – 'n volgende waarneming voortbring wat dan gesê word. Sodoende word 'n nuwe patroon van herhaling geskep.

Meisner redeneer dat die intellek nie ingespan word wanneer die mens dit wat hy hoor, herhaal nie. Die deelnemer moet egter nêr herhaal sonder om die stelling te beoordeel of te analiseer. Die herhaling-oefening is “'n poging om die akteur se gedrag te vorm” sodat die akteur spontaan kan reageer teenoor dit wat hy of sy teëkom (McLaughlin, 2010: 34).

Hierdie benadering word goed opgesom in die titel van die derde hoofstuk in Meisner en Longwell (1989: 26), naamlik “The Pinch and the Ouch”. Deur na 'n stimulus soos pyn te verwys, kan Meisner die universele waarde van sy benadering beklemtoon. Die individu kry seer (*stimulus*) en roep uit in pyn (*instinktiewe reaksie*). Hierdie vleeslike instink is onvermydelik. Deur die *Word Repetition Game* poog Meisner om die intellek en kondisionering van die deelnemer uit die weg te ruim sodat hy instinktief teenoor stimuli van sy maat kan reageer. Sodoende kan twee individue werklik met mekaar kontak maak en werklike interaksie kan hê.

Hierdie metode vorm deel van Meisner se benadering tot toneelspel, maar is nie die eerste stap van sy benadering nie. Hierdie herhaling van neutrale reëls sal slegs instinktiewe interaksie

---

<sup>20</sup> Ek gebruik doelbewustelik die term “persone” in plaas van “akteurs”, aangesien Meisner se oefening gefokus is daarop om die instinktiewe impulse in 'n individu te ontlok. Die oefening is dus nie 'n *performance* nie, maar is bepaald met die mens wat wil leer hoe om te *perform*.

voortbring indien die deelnemer deur die *Word Repetition Game* (beskryf in Meisner & Longwell, 1987: 21-22) sy natuurlike vloei van impulse bemeester het.

Daar is verskeie algemene slaggate waarteen Meisner die akteur waarsku. Weens die vermaaklikheid-element van toneelspel, sal akteurs dikwels poog om die *Word Repetition Game* interessant te maak deur doelbewus verskeidenheid in sy kommunikasie in te werk (Meisner & Longwell, 1987: 21). Meisner keer hierdie gedrag af, aangesien die deelnemer in so 'n geval fokus op kunsmatige vermaak vir die toeskouers, in plaas daarvan om op die impuls vanaf die mede-deelnemer te fokus. Dit is onder andere met hierdie uitdaging wat ek in my eie ervaring van die *Word Repetition Game* geworstel het.

#### 2.3.4 'n Refleksie op my Praktiese Ervaring: Die *Word Repetition Game*

By die werkwinkel wat onder afdeling 2.2.4 bespreek is, het die fasiliteerder ook van die *Word Repetition Game* gebruik gemaak om die deelnemers te help om hul natuurlike reaksie op impulse te ontsluit. Twee deelnemers sou op stoele oorkant mekaar sit met oorblywende lede van die groep (sowel as die fasiliteerder) wat op die vloer rondom die paar sit.

Hierdie oefening was vir my vanaf die staanspoor uitdagend. Die fasiliteerder het 'n raamwerk geskets waarin die inligting wat in die voorafgaande afdeling weergegee is, saamgevat word. Ek het dié teoretiese bespreking voor die aanvang van die oefening baie stimulerend gevind en die argument agter hierdie benadering verstaan. Die uitvoering daarvan was egter nie so eenvoudig, of as't waarheid aangenaam, nie.

Met my intellektuele begrip van die oefening het ek met selfvertroue 'n sitplek oorkant my mede-deelnemer ingeneem. Die fasiliteerder het my gevra om die eerste impulsiewe waarneming wat my byval, aan my mede-deelnemer te artikuleer. Toe ek egter oogkontak met hierdie persoon ('n vroulike tweedejaar-student wat ek skaars geken het) maak, het niks my bygeval nie. Hierdie direkte kontak met 'n vreemdeling het my onkant gevang en geïntimideer.

Ek is skielik gevul met 'n selfbewustheid wat my angstig gemaak het. Die oë van die res van die groep het swaar op my gelê, tot só 'n mate dat ek 'n gevoel van verhoogvrees ervaar het. My rasionele brein het ingeskop en my herinner aan die taak: ek moet 'n opmerking rakende my mede-deelnemer se voorkoms maak. Hierdie gedagte het aan my 'n mate van sekuriteit gebied, maar voordat ek op 'n stelling kon besluit, het die fasiliteerder die oefening gestaak.



Daar is aan my gesê dat ek “in my kop is” en nie aan die oombliklike impulse wil toegee nie. Die oomblik toe ek ’n werklike impuls voel (die angstigheid wat ek by die aanvang van die oomblik ervaar het), het my rasonale gedagtes my van hierdie onmiddellike ongemak probeer “red”.

Weereens het ek hierdie verskynsel verstaan (net soos wat ek die beginsels en doel van die oefening verstaan het), maar ek het nie geweet hoe om die gewenste gedrag te toon nie. Ek het besef wat ek verkeerd gedoen het, maar het nie die raamwerk gehad om dit reg te stel nie.

Keer op keer het ek deelgeneem aan hierdie oefening, maar dieselfde patroon van kognitiewe weerstand het bly herhaal. Ek het gesteld geraak daarop om “impulsiewe, eerlike gedrag” te toon. Ironies genoeg het hierdie soeke na eerlikheid tot gevolg gehad dat ek my gedrag tydens hierdie oefeninge geanaliseer het om die impulse te vind – juis die teenoorgestelde effek as wat verlang word.

Ek het dieselfde gedrag by ander deelnemers waargeneem. Dit was baie opmerklik by een spesifieke individu<sup>21</sup>. Hy het homself by die aanvang van die proses as ’n intellektuele praktisyn beskryf. Ek het opgelet dat baie uitdagings wat hy ten opsigte van toneelspel ervaar, al oor my pad gekom het.

Sy ongemak en onvermoë, of moontlike onwilligheid, om toe te gee aan die vereistes van die oefening is in sy liggaamstaal weerspieël. Hy sou dikwels met gevoude arms en ’n mate van vyandigheid teenoor sy mede-deelnemer verkeer.

Dit was egter interessant om hierdie selfde individu te sien deelneem aan ’n *Word Repetition Game* saam met ’n goeie vriendin van hom. Sy aanslag het versag. Tydens hierdie oefening is geen waarnemings geverbaliseer nie. Die twee deelnemers het oogkontak behou en met subtile fisiese nuanses, soos gesigsuitdrukings en skuiwe in die liggaam, op mekaar gereageer. Daar was niks kunsmatig aan hierdie interaksie nie.

Na afloop van dié oefening is die voorafgenoemde individu geprys vir sy deurbraak. Die fasiliteerder het gemeen dat hulle nie gepraat het nie, maar dat daar wel op para-linguistiese vlak baie gesê is. Dit het my belangstelling geprikkel. Is dit juis in die verhouding van ’n

---

<sup>21</sup> Hierdie deelnemer (op die tydstip van die werkswinkel ’n tweedejaar toneelspel-student) het verskeie uitdagings wat ek in my eie toneelspelproses identifiseer, ook in sy werk teëgekom. Weens hierdie ooreenkomste het ek hom genader om betrokke te raak by die praktiese komponent van my studie, waarin hy uiteindelik ’n kernrol ingeneem het. Hierdie proses word in Hoofstuk vyf in meer besonderhede weergegee.

vertroueling waar die intellektuele akteur gemaklik raak om sy of haar impulse sonder weerstand te ervaar?

In die konteks van die werkswinkel, kon ek nie hierdie teorie eerstehands toets nie. Ek het geen van die deelnemers so intiem geken om te sien of ek meer gemaklik sal wees met 'n vertroueling nie. Die *Word Repetition Game* het egter mettertyd vir my ook makliker geword. Ek skryf dit toe aan die wyse waarop ek my mede-deelnemers beter leer ken het. Ek het tog, ten spyte van die uitdagings, oomblikke van eerlike kontak met 'n mede-deelnemer gehad. Tog het my analitiese linkerbrein sonder uitsondering by hierdie oomblikke ingemeng. Daar is vir my gesê om “op te hou dink” en te “ervaar”.

Die werkswinkel het slegs 'n paar dae geduur. Dit is moontlik dat verlengde kontak met 'n fasiliteerder en gereelde blootstelling meer effektiewe resultate sou bied. In die gegewe konteks het die oefening het my egter net bewus gemaak van my tekortkominge, maar het nie aan my die nodige raamwerk gebied om dit te oorkom nie.

### 2.3.5 Samevatting en evaluasie

In 'n artikel waarin sy volledige beliggaming in toneelspel ondersoek, waarsku Rhonda Blair (2010: 11) teen dié tipe raad wat Meisner aan sy studente gee, aangesien dit kan lei tot 'n versterking van 'n Cartesiaanse dualisme:

The phrase “be in your body” is useful, though potentially problematic, in much the same way that the ubiquitous Meisnerian “get out of your head” is. While we more or less know what these phrases mean, the images they conjure up perpetuate false binaries that split mind from body and risk hobbling the actor by giving her a false, fragmented image of herself.

Die feit dat Meisner sy akteurs wil de-kondisioneer om meer spontane, instinktiewe spel te ontlok, is sinvol. Wanneer Meisner (in Meisner & Longwell, 1987: 31, xvii) akteurs egter vra om “breinloos” te wees, verhoed hy dat hulle hul instrument, naamlik die menslike organisme, volledig by hul spel betrek. Om oordadig te intellektualiseer is 'n gekondisioneerde gedragspatroon wat die akteur kan kniehalter. Om die intellek te gebruik, daarteenoor, is nie gekondisioneerde gedrag nie. Die intellek is 'n kapasiteit wat deur middel van evolusie inherent

deel van die akteur se “chief instrument” is. Deur sy afskaffing van die intellek, ontken Meisner ’n groot deel van sy akteurs se organisme.

Dit het vir my duidelik geraak dat die akteur met minder inhibisies, meer kan baat by Meisner se benadering. Malague (2012: 114) redeneer dat sy tegnieke in der waarheid die akteur van sy mag ontnem. Akteurs word gevra om hulself bloot te lê en diepgesetelde inhibisies voor hul portuurgroep af te breek.

McLaughlin (2012: 10) lig uit dat Meisner se benadering die akteur se fokus weg van die gehoor neem: “[the approach] attempts to mitigate the effects of the audience’s gaze, while embracing and taking strength from the gaze of the acting partner”. Tog kan die teenwoordigheid van ’n gehoor tydens die eerste *Word Repetition Game* die doelstelling van dié oefening kniehalter (in die voorbeeld wat ek bespreek het, bestaan die gehoor uit die fasiliteerder en ander deelnemers aan die werkswinkel).

Om te argumenteer dat die teenwoordigheid van hul klasmaats geen invloed op die deelnemers behoort te hê nie, aangesien hulle akteurs is wat voor ’n gehoor moet optree, is ongeldig. Meisner vergelyk die *Word Repetition Game* met die toonlere wat ’n pianis moet oefen: ’n proses wat voltooi word om die kunstenaar se tegniek te verbeter, maar nie ’n oefening wat as ’n *performance* geag moet word nie (Meisner & Longwell, 1987: 37).

Meisner is bewus daarvan dat die akteur met sy eie organisme werk (Meisner & Longwell, 1987: xvii). Dit het tot gevolg dat die herhaling-oefening diepgesetelde onsekerhede of inhibisies van die akteur mag aanspreek. Indien dit nie met die nodige respek en sensitiwiteit hanteer word nie, mag dit die akteur se onsekerheid en selfbewustheid vergroot.

Meisner erken in der waarheid dat sy tegniek nie alle akteurs kan help nie. Dit kan gesien word wanneer hy sekere akteurs vra word om die klas te verlaat: “they cannot learn what [Meisner has] to teach” (Meisner & Longwell, 1987: 113). Tog is dit kommerwekkend om te sien dat ’n akteur gevra word om die kursus te verlaat wanneer hy erken dat hy nie uit die voorgeskrewe oefeninge leer nie; en sodoende nie kan verbeter nie. Eerder as om sy student te help om sy uitdagings te oorbrug, raai Meisner hom aan ’n ander afrigter te soek. Dit is selfs meer problematies wanneer daar in ag geneem word dat Meisner hierdie spesifieke situasie ingelei het met die volgende stelling aan sy studente: “I’m in a terrible mood today and I’m going to take it out on you” (Meisner & Longwell, 1987: 112).

Malague (2012: 114) merk op dat die magsverhouding wat die Meisner tegniek tussen die akteur-studente en die afripter-fasiliteerder voorstel, ongebalanseerd is. Dit word ondersteun deur Meisner wat in die proloog van sy boek, sy posisie in sy klaskamer as die “stage center” beskryf (Meisner & Longwell, 1987: xix). Malague (2012: 120) voer aan dat die student passief is in die proses en onderwerp word aan ’n veroordelende fasiliteerder. Die student word nie bemaatig om dit wat hy skeep self te beoordeel nie. Sodoende word hierdie kunstenaars nie onafhanklike skeppers nie.

Ek poog nie om die waarde van Meisner se benadering te ontken nie. Die lof wat hy by menige studente ontvang en die aansien wat hy in teaterkringe geniet, dien as bewys van suksesvolle toepassing van sy benadering. Ten spyte van die bogenoemde probleemareas, is daar baie waardevolle lesse te leer uit sy tegniek.

Meisner se klem op die vloei van impulse en die noodsaaklikheid van eerlike interaksie tussen akteurs, is van kardinale belang in toneelspel. Die oortuiging dat menslike interaksie hoofsaaklik in instinktiewe gedrag eerder as rasonale denke gegrond is, is bewys in die veld van kognitiewe neuro-biologie (Damasio, 2003: 34). Verder kan die feit dat die akteur sy persoonlike emosionele blokkasies moet aanspreek om die instinktiewe impulse in sy organisme na vore te bring, nie betwyfel word nie.

Aangesien die Meisner-tegniek op die akteur se eie organisme gefokus is en diepgesetelde uitdagings van die individu aanspreek, raak die klasgee-ruimte ’n persoonlike omgewing. Weens uiteenlopende agtergronde en temperamente, sal ’n groep studente ’n wye verskeidenheid reaksies op ’n benadering soos die Meisner-tegniek toon.

Akteurs gaan juis deur die proses van opleiding omdat hulle nog nie gereed is om die verhoog te betree nie en dus geleer (of gehelp) wil word, wat die verantwoordelikheid van die fasiliteerder is. Dit is daarom belangrik dat die fasiliteerder die klasgee-ruimte benader soos wat Meisner voorstel die akteurs hul tekste moet benader: neutraal en sonder voorafopgestelde idees. Sodoende kan die fasiliteerder eerlik reageer op elke student en bystand bied met dit wat die individuele student nodig het.

## 2.4 Afsluiting

Die uitdaging om met lewende materiaal te werk, kan die akteur se proses maak of breek. Die akteur moet ’n wyse vind om die verskillende fakulteite van die *body-mind* holisties te betrek

en te balanseer. Hierdie uitdaging word vergroot indien die individuele akteur geneig is om een van die fakulteite bo 'n ander voorkeur te gee, soos gesien is in my persoonlike uitdagings rakende die inhiberende aard van 'n ooraktiewe intellek.

In my ervaring van Stanislavski se Metode van Fisiese handeling, kon ek bevind dat die intellek gebruik word om die *performance score* te ontwerp. Na afloop van die repetisieproses het die intellek egter 'n inhiberende effek op die spontaniteit van die akteur tydens *performance*.

*Word Repetition Game* van Meisner het gelei tot selfbewustheid, aangesien dit nie aan my die nodige raamwerk gebied het om my ooraktiewe intellek te tem nie. Die uitlatings en oordeel wat in hierdie hoofstuk gevel word, is egter afkomstig van my persoonlike ervaring as 'n praktisyn en kan dus subjektief van aard wees. Dit word wel ondersteun deur die bestudering van teoretici se uitkyke op en benaderings tot toneelspel. Hierdie insigte is egter net waardevol indien dit die objektiewe realiteit van die menslike organisme weerspieël.

As praktisyn kan ek poog om my ervarings objektief weer te gee, maar as mens is dit uitdagend om objektief na die funksionering van my eie organisme te kyk. Dit is dus belangrik om die insigte wat in hierdie hoofstuk gedeel word, te vergelyk met die realiteit van die lewende materiaal wat die akteur gebruik. Daarom word die volgende hoofstuk gewy aan die bespreking van die verskillende fakulteite en vermoëns van die akteur se fisiese organisme. Sodoende kom ons nader aan die omskrywing van die rol van die intellek in toneelspel.

## Hoofstuk Drie: Die Lewende Materiaal

### 3.1 Oorsig: Wat Word van 'n Akteur Verwag?

Grotowski (2012: 123) plaas klem op die holistiese aard van die akteur se kuns. Hy noem dit die kruks van hierdie kunsvorm: “a total act [...] he does whatever he does with his entire being”.

Vir die akteur om sy hele wese in sy kuns te belê verg jare se toegewyde opleiding. Tydens 'n onderhoud met Richard Schechner som Strasberg (1964: 135) die toneelspeler se opleidingsproses soos volg op:

The real process becomes the development of the human being who has the skill and talent that the marionette does not have, and the ability to move all of himself, not only the muscles and so on, but the thoughts, the sensations, the emotions, the imagination.

Die liggaamlike én verstandelike fasette moet dus in harmonie voorberei word, sodat 'n akteur kuns kan skep. Volgens Zarrilli (2009: 4) moet geen onderskeid tussen die verstandelike en fisiese nie getref word. Hierdie fasette van die akteur vorm deel van een geheel, die liggaam-*mind*. Hy beskryf hierdie holistiese toestand soos volg: “[a] deeply felt resonant inhabitation of the subtle psychophysical dimensions of the body and mind at work together as one in the moment” (Zarrilli, 2009: 4).

Akteurs is egter nie foutlose, ideale wesens nie. Selfs die mees gevierde thespiaan sal nie aan al die vereistes wat aan die ideale akteur gestel word, kan voldoen nie. Dit kan toegeskryf word aan die aard van die materiaal waarmee die akteur sy kuns skep: die menslike organisme.

Strasberg (in Strasberg & Schechner 1964: 135) verwys na die unieke aard van die akteur se kunstige skeppingsmateriaal: “Imagine working with live material. Every other art works with dead material that is made alive simply by the creator - paint, tone, and so on. Only the actor uses material which lives.”

Die konsep van lewende materiaal mag opwindend en aanloklik klink, maar dit dui ook op die uitdaging wat akteurs in die gesig staar. 'n Lewende organisme is wisselvallig en dikwels

onvoorspelbaar. Om hierdie lewende materiaal te tem, moet die akteur dus die werking daarvan verstaan.

Akteurs moet hulself dus afvra: “Hoe werk ‘ek’?”

Die antwoord op hierdie vraag blyk bykans onverkrygbaar te wees. Aangesien die Self elke individu se eerste verwysingsraamwerk is, is dit uitdagend om hierdie konsep objektief te benader. Toneelspelers is egter nie die eerste groep wat hierdie introspektiewe reis wil aanpak nie. Sedert die oorsprong van beskawing is die filosofiese vraag rakende die funksionering van die menslike organisme op denkers se lippe.

Die studie van anatomie en fisiologie kon byvoorbeeld al baie lig werp op die funksionering van die fisiese liggaam. Hierdie geakkumuleerde kennis word betrek by ’n wye verskeidenheid van dissiplines wat daarop gemik is om die algehele lewensgehalte van die mens te verbeter.

Strasberg (1964: 135) het dit duidelik gestel dat die akteur nie net sy “spiere en so aan” moet kan manipuleer nie, maar ook die verbeelding, gedagtes, sensasies en emosies produktief moet benut. In vergelyking met ander aspekte van die menslike organisme, is relatief min egter bekend rakende die funksionering van die brein en, per implikasie, die misterieuse verskynsel van die *mind*.

Onlangse ontwikkeling in die veld van kognitiewe neuro-biologie bring ons wel nader aan konkrete antwoorde oor hoe die verstandelike fakulteite van die mens funksioneer. Damasio (2003: 164) voer aan dat hierdie kennis nie alleenlik *inskakel* by velde wat die mens as onderwerp bestudeer nie, maar in der waarheid *noodsaaklik* is vir die sukses van só ’n studierigting:

To be sure, the beneficial role of culture depends, in large measure, on the accuracy of the scientific picture of human beings the culture uses to forge its future path. And this is where modern neurobiology integrated in the traditional fabric of the social sciences may come to make a difference.

Om die akteur se sukses in die gebruik van sy lewende materiaal te verseker, moet toneelspelteorie en -benaderings dus in lyn wees met die wetenskaplike bepalings van velde soos neuro-biologie. Die rol van die intellek in die akteur se proses kan eers bepaal (of verwerp)

word nadat die alledaagse werking, funksies en invloed van intellektuele fakulteite ondersoek word.

In hierdie hoofstuk word daar dus aandag gegee aan werking van die verskillende fakulteite van menslike kognisie. Die insigte van kognitiewe neuro-biologie word geïntegreer met die teorieë van sosiale wetenskappe soos filosofie en sielkunde in 'n poging om lig te werp op die misterie van die *mind* en die rol van die intellek beter te verstaan.

### 3.2 Die Body-Mind-Probleem

Filosofiese teorieë oor die funksionering van die mens gee vorm aan die wyse waarop ons onself, ons medemens en die samelewing as 'n geheel beskou. Een van die aspekte van die mens wat al vir eeue lank filosofiese en wetenskaplike debatte ontlok, is die *body-mind* probleem. Om hierdie probleem aan te spreek, moet daar eerstens gekyk word na die mens as 'n organisme.

Die *Homo sapien sapiens*, subspesie waarvan die anatomies-moderne mens deel vorm, is enig in sy soort. Sy liggaamlike struktuur is gesofistikeerd en kan effektief toegepas word. Verder beskik die mens ook oor verstandelike vermoëns wat (tot op hede) nie deur enige ander spesie ter wêreld geëwenaar kan word nie.

Volgens die Britse wiskundige Keith Delvin<sup>22</sup> (1997: 243) beskik menslike organismes oor gespesialiseerde vermoëns om inligting vanuit hul omgewing op 'n effektiewe manier te versamel, te verwerk en te stoor. Die hoër uitvoerende denke van die mens laat vermoëns soos intelligente probleemoplossing en redenering toe. Wanneer daar vanuit 'n objektiewe oogpunt na hierdie aspekte van die mens gekyk word, is dit geen wonder dat groot denkers en wetenskaplikes hul professionele lewe aan die studie van hierdie indrukwekkende organisme toewy nie.

Buiten vir wetenskaplike leergierigheid is daar nog 'n unieke aspek van die mens wat hom aantrek tot die studie van sy eie spesie, naamlik menslike selfbewussyn. Die mens beskik oor die vermoë om introspektief met die Self om te gaan en sy eie gedrag, aard en denke te evalueer. Verder laat dit hom toe om ander entiteite in die eksterne wêreld (mens, dier en nie-lewende

---

<sup>22</sup> Alhoewel 'n veld soos wiskunde ver verwyderd voel van toneelspel, bied Delvin se boek *Goodbye Descartes: the End of Logic and the Search for a New Cosmology of the Mind* interessante insigte rakende die werking van die menslike kognisie en die mens se vermoë om inligting in te samel en te verwerk.



voorwerpe) te onderskei van die Self. Hy weet dus gelyktydig dat hy deel van 'n groter mensdom vorm, maar verder is hy ook bewus van die feit dat hy 'n individu in eie reg is.

Dit is juis hierdie hoër kognitiewe vaardighede wat deel vorm van die *mind*. Hierdie proses van hoër funksionering is eie aan die mens. Alhoewel verskeie filosofiese teorieë rakende die oorsprong, struktuur en werking van die *mind* bestaan, meen Heil (2013: 12) dat alle teorieë oor 'n metafisiese komponent beskik. Daar word dus geargumenteer dat die *mind* 'n proses van die liggaam is, eerder as wat dit oor 'n strukturele vorm beskik. Die *body-mind* probleem is gemoeid daarmee om die wyse waarop die liggaam en die *mind* interaktief saamwerk, te omskryf.

In die Westerse samelewing<sup>23</sup> bestaan die algemene opvatting dat die *mind* die setel van bewussyn is. Die *mind* en hoër kognitiewe funksionering, soos intellektuele redenering, word in formele sektors as kompleks en gevorderd geag. In teenstelling met hierdie opvatting word liggaamlike fakulteite dikwels as primitief, onbetroubaar en selfs vernederend bestempel. Hierdie hiërargie is al vir eeue lank aan die orde van die dag.

Hierdie teorie word deurgevoer in verskeie aspekte van die kultuur, soos opvoeding, regeringstrukture, etiek en geloof. Daarvolgens word klem op rasonale vermoëns as meer gevorderde prosesse geplaas, terwyl emosies en ander meer impulsiewe prosesse oor die algemeen as irrasioneel en teenproduktief beskou word. Delvin (1997: 182) wys uit dat 'n rasonale persoon deur die opvatting van die samelewing as betroubaar geag word, maar dat spontane of selfs kreatiewe individue as onbetroubaar geag word.

Damasio (2003: 164) is van mening dat die sukses van 'n samelewing afhanklik is van die mate waarop korrekte opvattinge rakende die funksionering van die mens in die strukture van die samelewing betrek word. Sosiale verwagtinge is afkomstig van die wyse waarop die samelewing die menslike behoeftes en vermoëns sien. Dit is noodsaaklik dat hierdie verwagtinge deur kennis rakende die menslike organisme ondersteun word. In 'n funksionerende samelewing behels sosiale verwagtinge gedrag wat tot die voortbestaan en

---

<sup>23</sup> Die kombinasie van die mensdom se oorlewingsdrang, vermoëns, behoeftes en eienskappe van die liggaam, hoër kognitiewe vaardighede en bewussyn van die Self het oorsprong gegee aan indrukwekkende strukture soos kultuur, etiek en wetenskap, wat daarop gemik is om in der waarheid 'n gesamentlike toestand van homeostase vir die mensdom te verseker (Damasio, 2003: 166). Hierdie strukture skep 'n fondasie vir die interaktiewe massa-struktuur wat as die hedendaagse globale samelewing bekendstaan.

voortgang van die gemeenskap bydra en sodoende die selfverwesenliking van die individu verseker.

Westerse opvattinge wat rasionele kognitiewe vermoëns hoog op die prys stel, kan egter 'n negatiewe effek op die akteur hê. Dit kan lei tot 'n onderontwikkelde begrip van sy fisiese en spirituele fakulteite. Word hierdie opvatting dan deur die siening van die mens se *body-mind* ondersteun?

Om hierdie vraag aan te spreek, moet René Descartes se teorie van Cartesiaanse Dualisme ondersoek word. Alhoewel hierdie denkwysse verwerp is, meen Heil (2009: 15) dat Descartes se idees steeds waardevolle insigte bied. Buitendien word die filosofiese opvattinge van denkers gereeld deur hul opvolgers aangepas of verwerp, tog meen die Britse filosoof Sir Anthony Kenny (2010: 10-11) dat die fondasie van filosofiese denke die toets van tyd weerstaan. Filosofiese teorieë wat verwerp word, gee dikwels aan 'n nuwe generasie van denkers die inspirasie om nuwe denkwyses of 'n teenargument te formuleer (Cain, 2016: 99). Die ondersoek van die *body-mind* begin dus by Cartesiaanse Dualisme.

Tydens die sewentiende eeu het Descartes insiggewende werke rakende die funksionering van die mens se *body-mind* geproduseer (Kenny, 2010: 692). Descartes het die *mind* bestempel as 'n spirituele entiteit wat nie van die fisiese sfeer waarin die liggaam bevind word, deel vorm nie (Heil, 2013: 16).

Die liggaam is deel van die fisiese, ruimtelike sfeer. Ervarings in die *mind* kan nie met behulp van 'n ruimtelike meetinstrument gemeet of beskryf word nie (Ryle, 2009). Daarvolgens het Descartes bepaal dat die liggaam en *mind* aparte entiteite is. Hierdie verdeling van die liggaam en die *mind* staan as Cartesiaanse split, of Cartesiaanse Dualisme, bekend.

Cartesiaanse Dualisme skets die mens in der waarheid as 'n *mind* wat beskik oor 'n liggaam wat soos 'n masjien funksioneer (Heil, 2013: 16). Aangesien die *mind* nie 'n fisiese entiteit is nie, is dit nie onderdanig aan die reëls van fisika nie. Hierdie vryheid gee volgens Descartes aan die mens die vermoë om vrye wil uit te oefen.

Om die voornemens van vrye wil in fisiese handeling om te skakel, sal daar interaksie tussen die *mind* en liggaam moet plaasvind. Indien die *mind* en liggaam hulself egter in aparte sferes bevind soos wat Descartes voorstel, is dit onduidelik hoe dié twee dele hierdie skeiding sal oorbrug om die interaksie te verseker.

Indien daar aangevoer word dat die *mind* en liggaam deur middel van die brein kommunikeer, word die *mind* gevolglik in 'n fisiese orgaan van die liggaam gesetel. Dit druis dus teen die basiese beginsels van die Cartesiaanse teorie in. Ondersteuners van Cartesiaanse Dualisme kon nie daarin slaag om koherente antwoorde op die bogenoemde kwessie te gee nie. Ryle (2009) verwys gevolglik neerhalend na die Cartesiaanse Dualisme as die “ghost in a machine” terwyl Heil (2013: 16) hierdie teorie as “terribly misguided” beskryf.

Die gesplete uitbeelding van die mens het onder vele kritiek deurgeloop en is intussen verwerp (Heil, 2013: 16). Tog word sekere Westerse opvattinge steeds in die Cartesiaanse skeiding gewortel. Dit word bespeur in die uitkyk wat die gevolgtrekkings van die *mind* as meer betroubaar ag bo die impulse van die liggaam (Ryle, 2009).

Hierdie opvatting mag gevaarlike gevolge vir die akteur inhou. Soos in die vorige hoofstukke gemeld word, sal die akteur wat sy *mind* (en gevolglik die intellek) hoër ag as ander fakulteite, juis in sy kreatiewe prosesse deur hierdie entiteit gekniehalter word. Om die akteur se organisme wel holisties te benader, moet 'n meer voldoende antwoord vir die wisselwerking van die liggaam en *mind* ondersoek word.

Damasio stel hier die teorieë van 'n ander rasionalistiese filosoof, Baruch Spinoza, voor om die funksionering van die *body-mind* te verklaar. Sy insigte toon 'n uitsonderlike begrip vir die werking van emosionele prosesse (Damasio, 2003: 8). Spinoza het die klem vanaf die *mind* as die kern van die mens geneem, deur die *mind* en liggaam as gelyke vennote in 'n holistiese, interaktiewe geheel te stel. Hierdie uitbeelding, wat as Monisme bekendstaan, is direk in teenstelling met Cartesiaanse Dualisme (Heil, 2013: 177).

Spinoza se filosofiese argumente is in die afgelope dekades as waardevol bestempel. Die uitsprake wat hy oor die funksionering van die mens gemaak het, word eers onlangs deur moderne tegnologie as teoreties waar geag. Met die werk van baanbrekers soos Spinoza en nuwe beginsels en bevindinge vanuit dissiplines wat met menslike funksionering gemoeid is, is dit uiteindelik moontlik om 'n meer betroubare beeld van die *body-mind* te vorm. Dit is daarom belangrik om te draai na onlangse bevindinge vanuit die wetenskaplike velde wat die mens ondersoek.

Wetenskaplike dissiplines word onderverdeel in twee kategorieë, naamlik harde en sagte wetenskap (Delvin, 1997: 51). Harde wetenskap is gemoeid met die reëls van fisika en wiskunde. Dit werk met empiriese feite en los min geleentheid vir spekulاسie. Sagte wetenskap word so genoem omdat dit die studie van abstrakte menslike eienskappe behels, soos gedrag,

die siel, die gees en die misterieuse *mind*. Menslike gedrag en temperament is onvoorspelbaar en kan nie met hedendaagse metodologieë tot 'n enkele veralgemeenbare teorie gereduseer word nie.<sup>24</sup> Alhoewel studies vanuit hierdie dissiplines poog om veralgemeenbare resultate te bied, is dit bykans onmoontlik om alle veranderlikes te beheer sonder om die eksperimentele ruimte te ver van die werklike sosiale konteks te verwyder.

Die fisiese liggaam van die mens is dus die aspek wat deur harde wetenskap ondersoek word. Die mediese en biologiese dissiplines behels die studie van strukture van die liggaam. Waarnemings wat in hierdie velde gemaak word, word eers wetenskaplik as feitlik bewys voor dit by bestaande kennis betrek word. Die studie van die menslike *mind* kon vir eeue lank nie by hierdie velde betrek word nie, omdat te min empiriese inligting oor hierdie proses beskikbaar was.

Velde soos neuro-biologie bied interessante insigte rakende die strukture van die brein sowel as die fakulteite wat in die strukture gesetel is (Bradshaw & Rogers, 1993: 315). Hierdie kennis is egter nog nie genoegsaam ontwikkel om menslike gedrag te voorspel nie (Delvin, 1997: 10). Damasio (2003: 28) ondersteun hierdie argument deur uit te wys dat die voorkoms van emosie in die liggaam deur moderne tegnologie waargeneem kan word, maar dat daar geen manier is om die gevolglike gevoel, 'n bewustelike ervaring van emosie wat in die “teater van die *mind*” afspeel, van buite waar te neem of te meet nie. Ons ervaringswêreld is dus grootliks duister vir ander (Ryle: 2009). Tog stel Damasio en Delvin, beide empiriese wetenskaplikes, die integrasie van die harde en sagte wetenskappe voor om die funksionering van die mens te verstaan.

Hierdie studie is hoofsaaklik op die intellek, 'n aspek van kennis wat deel van die *mind* vorm, gefokus. Volgens Damasio (2003: 35) het al die aspekte en fakulteite van die organisme 'n rol te speel in die bewaring en selfverwesenliking van die individu. Om een aspek van die mens te verstaan, moet die plek en funksie van die betrokke aspek in die interaktiewe sisteem van die mens verstaan word. Dit is dus belangrik om die mens as 'n geheel te bestudeer.

---

<sup>24</sup> Damasio (2003: 28) meen dat mense op fisiese vlak oor dieselfde basiese struktuur beskik. Tog sal geen twee mense op presies dieselfde manier reageer op 'n situasie nie. Te veel veranderlikes bepaal die uiteindelijke optrede: die konteks van die situasie, emosie, ervaring en ander subjektiewe faktore.

### 3.3 Die Funksionering van die Menslike Liggaam

The two things that distinguish us from our fellow creatures is our ability to communicate and our ability to reason. These two faculties are the very essence of what it is to be human. And since the dawn of the Age of Reason in Ancient Greece, mankind has sought to understand these abilities – to explain how we communicate and how we reason. (Delvin, 1997: 2)

Delvin plaas klem op kommunikasie en redenering. Alhoewel hierdie vermoëns die mens van ander spesies onderskei, word menslike gedrag deur meer as redenering en kommunikasie bepaal. Dit is in der waarheid bykans onmoontlik om fakulteite betrokke by alledaagse gedragspatrone in isolasie te ondersoek, aangesien die verskillende aspekte van die mens nouliks met mekaar verweef is.

Die feit bly staan dat hoër funksies, soos redenering en kommunikasie, meer kompleks is, omdat dit verskeie meer eenvoudige prosesse gelyk inspan. Hierdie gespesialiseerde vermoëns is afhanklik van meer basiese fakulteite. Die mens moet dus as 'n geheel ondersoek word, voordat die meer gevorderde funksies begryp kan word.

Damasio (2003: 36) is van mening dat elke aspek van 'n menslike entiteit bestaan met die doel om sy organisme te bewaar en te bevorder. Met die ontwikkeling van beskawing en die kultivering van die mens, het die onus van bevordering en bewaring stelselmatig verskuif vanaf brute fisiese krag tot die afhanklikheid van verstandelike prosesse. Die mens het dus geleer om homself op kognitiewe vlak te handhaaf, soos Delvin (1997: 2) verklaar:

Your survival in the world [...] long ceased to depend on raw strength, speed and a thick coat of fur. Instead, you rely, often subconsciously, on your brain. For the most part, you act rationally. This is why people so often comment when someone behaves in a way that seems irrational.

Dit beteken egter nie dat die mensdom ten alle tye tydens optrede op 'n bewustelike, analitiese wyse met hul omgewing omgaan nie. Waarneembare gedrag is dikwels die resultaat van verskeie onbewustelike sowel as bewustelike prosesse. Hierdie prosesse vind ook nie alleenlik in die misterieuse *mind* oorsprong nie.

Tydens 'n komplekse wisselwerking van impuls en reaksie, word gedrag uiteindelik voortgebring. Die mens is konstant besig om inligting te prosesseer en daarop te reageer (Delvin, 1997: 240). Die wyse waarop hierdie inligting geprosesseer word, is egter nie dieselfde met elke impuls nie. Onder andere is die aard van die impuls, omgewingsfaktore, die verwysingsraamwerk van die betrokke individu en verskeie ander veranderlikes potensiële faktore wat die uiteindelijke gedragspatrone kan beïnvloed.

Impuls tot reaksie is dus nie 'n liniêre, geprogrammeerde proses wat altyd op dieselfde wyse geskied nie. Die verweefde liggaam-en-*mind*-stelsel bestaan in der waarheid uit 'n verskeidenheid van interafhanklike prosesse wat elk 'n unieke funksie verrig. Om te verstaan hoe die menslike organisme funksioneer, moet hierdie aspekte ondersoek word.<sup>25</sup>

### 3.3.1 Die Liggaam as Homeostase-masjien

Die mens se volledige organisme is gefokus daarop om sy eie bewaring te verseker. Damasio (2003: 30) verwys hierna as 'n homeostase-masjien: “the innate and automated equipment of life governance”. Die organisme poog dus om ten alle tye omstandighede te handhaaf waarin die individu kan oorleef, maar streef daarna om omstandighede te skep waarin die individu kan floreer.<sup>26</sup>

Die verskillende fasette van die homeostase-masjien kan vergelyk word met die beeld van 'n boom met verskeie vertakkings (Damasio 2003: 31). Die stam van die boom verwys na basiese funksies wat die mens met ander multisellulêre spesies deel. Soos wat daar na bo beweeg word na die hoogste vertakkings van die metaforiese boom, raak die funksies meer kompleks en gespesialiseerd.

Die mees gespesialiseerde funksies is eie aan die mens en kom by geen ander spesie voor nie. Alhoewel die verskillende vlakke onderskei kan word van mekaar, word die funksies van die laer vlakke dikwels betrek by die meer komplekse hoër vlakke.

Eerstens verteenwoordig die stam alle somatiese prosesse wat sonder die bewussyn van die individu funksioneer. Die organisme beskik onder andere oor sekere basiese refleksie. Hierdie

---

<sup>25</sup>Weens die wisselwerkende aard van die verskillende fakulteite van die *body-mind*, is dit uitdagend om 'n bespreking rakende hierdie fasette te struktureer en te kompartementaliseer. Om empiriese gewig aan die bespreking te verleen, sal ek die bespreking aanvanklik laat lei deur die bevindinge van kognitiewe neuro-biologie en mettertyd deur teorieë vanuit filosofie en sielkunde aanvul.

<sup>26</sup> Onder ideale omstandighede is die resultaat van homeostase om 'n lewenstandaard te handhaaf wat beter as neutraal is: “[that which we as] thinking and affluent creatures identify as wellness and *well-being*” (Damasio 2003: 35, outeur se eie beklemtoning).

ingebore reaksies verander die gedrag van die organisme outomaties en impulsief na aanleiding van die omstandighede (Damasio 2003: 31).

In die eerste mik net bo die stam van die homeostase-boom is die gedragsspatrone gesetel wat met pyn en plesier geassosieer word. Waar die mees basiese somatiese prosesse gemoeid was met sekere aspekte van die organisme, verwys pyn- en plesiergedragsspatrone na aksies wat die *volledige organisme* kan manipuleer.

Op hierdie vlak is daar egter geen bewustelike interpretasie van die omstandighede voordat die gedrag geproduseer word nie. Alhoewel 'n mens oor die vermoë beskik om hierdie gedrag te analiseer nadat reeds plaasgevind het, is die oorsprong van die optrede outomaties. Damasio (2003: 32) voer aan dat hierdie gedragsspatrone deur baie eenvoudige wesens uitgevoer kan word, ten spyte van hul tekort aan die vermoë om hul eie gedrag te interpreteer.

By die volgende vlak van vertakking is die meer gespesialiseerde motiverings en drifte gesetel. Die mees algemene voorbeelde is alledaagse ervarings: honger, dors, seksuele drange, nuuskierigheid en speelsheid. Damasio (2003: 34) gebruik Spinoza se versamelnaam “*aptyte*” en die meer gesofistikeerde term “*begeertes*” om na die invloed van die voorafgenoemde én ander soortgelyke drifte en motiverings te verwys.

Naby aan die bo-punt van die homeostase-boom vind ons die mees gevorderde outomatiese reguleringsaspek: emosies. Damasio (2003: 24) noem dit *emotions-proper*<sup>27</sup> en verwys na hierdie verskynsels as emosies in die “nouer sin van die term”. Dit behels emosies soos trots, vrees, vreugde en smart.

Dit is 'n algemene opvatting dat slegs mense oor emosionele kapasiteite beskik. Die feit van die saak is egter dat emosionele regulering volop in multisellulêre organismes voorkom. Emosies is ingebore, primitiewe reaksies op die omgewing. Die mens is wel die enigste organisme wat emosies bewustelik kan “voel” en dus kan interpreteer (Damasio, 2003: 42).

---

<sup>27</sup> Damasio se benaming van hierdie aspek van menslike funksionering as *emotions-proper* is uitdagend om te vertaal na Afrikaans. Die Oxford English Dictionary verklaar “*proper*” as selfstandige naamwoord soos volg: “That which is one’s own; a possession, one’s property” (*Oxford English Dictionary*. 2007, o.w. ‘proper’). Die woord vind sy oorsprong vanaf die Latynse term “*proprius*”, wat vertaal word as “one’s own, special, peculiar (to)”.

Ekman (in Ziemke & Lowe 2009: 106) het 'n stel emosies uitgesonder wat hy “*basic emotions*” noem. Dit sluit woede, walging, vrees, geluk, droefheid en verrassing. Weens die tekort aan 'n Afrikaanse term wat die omvang van Damasio se term “*proper*” dek, sal daar voortaan waar dit van toepassing is na “basiese emosies” verwys word, om dubbelsinnigheid te vermy.

Daarom vind ons die gevorderde verskynsel, gevoelens<sup>28</sup>, wat gemoeid is met die *bewustelike ervaring van emosies*, op die hoogste vertakking van die homeostase-boom.

Die verhouding tussen emosies en gevoelens en die gevolglike invloed op die menslike organisme staan sentraal in die akteur se proses. Dit is juis hierdie prosesse wat betrek moet word om geloofwaardige spel voort te bring. Die teenwoordigheid van emosies én die gevoelens wat op emosies volg, het 'n impak op rasonale en intellektuele denkprosesse (Ryle, 2013).

Indiepte-ondersoek van die voorkoms van emosies en gevolglike gevoelens kan ons dus nader bring aan 'n beter begrip van die menslike organisme, sy gedrag en die rol van die intellek.

### 3.3.2 Betree die Bewussyn

Die handhawing van die voorgenoemde homeostatiese toestand van 'n organisme gebeur onbewustelik. In elke oomblik van 'n individu se bestaan vind 'n aantal onwillekeurige prosesse in sy organisme plaas om sy welsyn en selfverwesenliking te verseker.

Slegs die gevolge van outomatiese prosesse van homeostase word wel in besonderse gevalle in die bewussyn registreer. Dit gebeur ook net met uitsondering. Die outomatiese proses wat die toestand produseer, bereik egter nie die bewussyn nie. Die eerste vlakke van Damasio se homeostase-masjien is dus nie groot rolspelers in willekeurige verstandelike prosesse nie. Dit is juis hier waar die onderskeid tussen emosies en die minder gevorderde homeostatiese prosesse getref kan word.

Emosies is sonder twyfel outomatiese, onbewustelike reaksies. Tog is die invloed wat emosies indirek op rasonale denke het, onbetwisbaar. Ten spyte van die algemene opvatting dat emosies irrasioneel is, redeneer Solomon (2007: 1) dat emosies nie as 'n struikelblok gesien moet word nie:

We live our lives through our emotions, and it is our emotions that give our lives meaning. What interests or fascinates us, who we love, what angers us, what moves us, what bores us – all of this defines us, gives us character, constitutes who we are. But this obvious truth runs afoul of an old prejudice, and it needs to confront a new source of enthusiasm. The

---

<sup>28</sup> Of “*feelings*”.



old prejudice is that our emotions are irrational and interrupt or disturb our lives.

Solomon betwis dus die Cartesiaans-geïnspireerde Westerse uitkyk wat die *mind* bo die liggaam en prosesse wat in die liggaam gesetel is, stel. Emosies en bewustelike kognitiewe skemas is dus nie teenstanders of struikelblokke vir mekaar nie. Hierdie prosesse loop eerder hand aan hand. Dewey (in Newton 2015: 58) meen dat 'n skerp skeiding van emosionele en kognitiewe fakulteite by die bestudering van die mens 'n onrealistiese sisteem voorstel. Dit kan lei tot 'n wanbegrip van die invloed van 'n individu se emosionele landskap op besluitneming en gedragsspatrone.

Volgens Damasio (2003: 34) word 'n individu bewus van sy emosionele landskap deur middel van gevoelens. Hierdie interpreteerbare verskynsels volg op emosionele reaksies wat in die liggaam plaasvind. Alhoewel emosies en gevoelens afsonderlike prosesse is, werk hulle nouliks saam om 'n verband tussen die liggaam en die *mind* te tref. Emosies en gevolglike gevoelens is dus 'n bewys van die verweefde aard van die liggaam en die *mind*.

Alhoewel die produksie van emosies 'n onbewustelike proses is, word die bespreking daarvan by hierdie afdeling ingesluit weens die onvermydelike invloed wat emosies op bewustelike kennis het. Emosies en gevoelens is die wyse waarop die individu bewus gemaak word van die outomatiese prosesse in die organisme.

Indien ideale toneelspel behels dat 'n akteur eerlik reageer en optree binne die gegewe omstandighede is emosie en gevoelens hier van kardinale belang. Kennis (en gevolglik, die intellek) kan nie verstaan word sonder dat die invloed van emosies en gevoelens oorweeg word nie. Die bespreking van bewustelike funksies van die mens begin dus by die produksie van emosies.

### 3.3.3 Emosies en Gevoelens

Could it be that while emotion and feeling were twins, emotion was born first and feeling second, with feeling forever following emotion like a shadow? In spite of their close kinship and seeming simultaneity, it seemed that emotion preceded feeling. (Damasio 2003: 6)

In die omgangstaal word “emosies” en “gevoelens” dikwels as sinonieme terme gebruik (Solomon 2007: 137). Wanneer daar in 'n alledaagse situasie verwys word na die ervaring van

'n emosionele stemming, is dit nie nodig vir die betrokke individu om die sistematiese verloop vanaf die produksie van die emosie tot die eindelike ervaring van die toestand te verstaan nie. Die individu is besorgd met wat in die bepaalde oomblik ervaar word.

Intuisie en persoonlike ervaring sal enige mens lei tot die gevolgtrekking dat hierdie twee verskynsels ten minste by mekaar aansluit, indien dit nie na dieselfde proses verwys nie. Met die bestudering van die oorsprong en ervaring van emosionele toestande het dit duidelik geword dat emosies en gevoelens twee aparte verskynsels is wat nouliks saamwerk.

Volgens Damasio (2003: 28) bestaan tegnologie wat die werking van emosies in die liggaam op 'n sigbare manier kan uitbeeld. Daar is egter tot op hede geen manier waarop die teenwoordigheid van gevoelens gemeet of waargeneem kan word nie. Aangesien gevoelens in die *mind* van die individu afspeel, kan hul bestaan slegs deur die betrokke individu bevestig word.

Indien gevoelens so persoonlik en subjektief is, waarom is dit nodig om dit vanuit 'n teoretiese oogpunt te bestudeer? Bied die mens se persoonlike ervaring van hierdie verskynsels nie aan hom genoegsame insig tot die werking van die betrokke fakulteite nie?

Dit blyk nie so nie. Emosies is liggaamlike reaksies op stimuli vanuit die eksterne wêreld of selfs gedagteprosesse. Damasio (2003: 70) verduidelik dat die teenwoordigheid van gevoelens in der waarheid die mens se vermoë om die oorsprong van dié verskynsel te verstaan, kan verbloem:

In normal conditions the speed with which emotions arise and give way to feelings and related thoughts makes it difficult to analyze [*sic*] the proper sequence of phenomena. As thoughts normally causative of emotions appear in the mind, they cause emotions, which give rise to feelings [...] and the cycle continues until distraction or reason put an end to it. By the time all these sets of phenomena are in full swing – the thoughts that can cause emotion; the behaviors [*sic*] of emotion; the mind phenomena we call feelings; and the thoughts that are consequent to feelings – it is difficult to tell by introspection what came first.

Alhoewel die menslike organisme gespesialiseerd is in die produksie van emosies en gevoelens, help hierdie ingebore vermoëns die mens geensins om die proses vanuit 'n objektiewe perspektief te verstaan nie. Met uitsondering mag sekere individue beskik oor insig

wat die bewustelike manipulasie van hierdie fakulteite moontlik maak. Die invloed wat emosies en gevoelens op gedrag het, kan egter hierdie insig kniehalter. Hierdie proses is kardinaal vir die werk van die akteur, aangesien daar van hom verwag word om geloofwaardige gedrag onder kunsmatige omstandighede te produseer.

Nuwe kennis oor menslike funksionering moet betrek word by dissiplines soos toneelspel, wat met menslike gedrag gemoeid is. Solomon (2007) meen dat 'n bestudering van emosie egter net waarde dra wanneer die bevindinge menslike funksionering in die alledaagse praktyk bevorder. Toneelspelteorie moet dus bevindinge betrek wat praktiese toepassing ondersteun.

Lutterbie (2011) raai die akteur aan om eerstens te verstaan waarna “emosies” verwys. Die definisie van “emosies” is egter 'n kwessie wat baie dispuut ontlok. Hierdie term het relatief onlangs<sup>29</sup> die lig gesien (Solomon 2007: 7). Emosies word ook bestudeer deur verskeie studievervelde wat menslike funksionering ondersoek, soos sielkunde, filosofie en neuro-biologie. Die term word dikwels gebruik om na 'n verskeidenheid van verskynsels te verwys (Ziemke & Lowe 2009: 105). Die multi-dissiplinêre aard van die term gepaard met sy onlangse ontstaan, het tot gevolg dat die formulering van 'n fundamentele definisie gekompliseerd is.

Die definisie van “emosie” is direk gekoppel aan die werking van emosie. Ons weet reeds dat emosies bydra tot die oorlewing van 'n organisme. Kelley (in Ziemke & Lowe 2009: 106) beaam hierdie opvatting deur uit te wys dat emosie-sisteme aan 'n organisme die vermoë gee om sy wêreld meer effektief te verken.

Damasio (2003: 53) bied 'n hipotetiese werking van emosie as 'n moontlike definisie. Hy verklaar *emotions-proper* as 'n stel komplekse chemiese en neurologiese reaksies wat deur die brein geproduseer word. Die teenwoordigheid van 'n emosie-gelaaide stimulus in die omgewing lei tot die produksie van emosie-verwante reaksies. Dit is dus duidelik dat emosies outomaties plaasvind en in fisiese komponente van liggaam gesetel is.

Volgens Lutterbie (2011) het hierdie tegniese definisie van emosie steeds nie praktiese waarde vir die akteur nie. Hoe word dit by die proses van die akteur betrek? Dit is moeilik om emosies as sulks te benader, aangesien emosie 'n basale reaksie op stimuli is. Solomon (2007) wys uit dat minder komplekse organismes, soos wilde diere, ook outomatiese emosie-reaksies toon.

---

<sup>29</sup> Voor die standaardisering van die term “emosies” het teoretici, filosowe en denkers wat bepaald was met kwessies van menslike funksionering na hierdie stemmings onder andere as “passies” of “affekte” verwys.

Dit is hier waar gevoelens intree. Alhoewel diere emosionele kapasiteit het, kan 'n dier die emosie nie *voel* nie (Damasio 2003: 42). Dit is dus die mens se vermoë om *gevoelens* te ervaar, wat sy emosionele fakulteit van ander organismes onderskei.

Solomon (2007) verklaar gevoelens bloot as dit wat 'n persoon kan voel. Alhoewel hierdie vae verklaring nie vals is nie, bied dit nie veel insigte rakende die produksie of funksies van gevoelens nie. Damasio (2003: 86, outeur se eie beklemtoning, my weglating en toevoeging) bied 'n meer breedvoerige definisie van gevoelens:

*A feeling is the perception of a certain state of the body along with the perception of a certain mode of thinking and of thoughts of certain themes.* Feelings emerge when the sheer accumulation of mapped details reaches a certain stage [...] Feeling is a consequence of the ongoing homeostatic process, the next step in the chain [...] feelings are functionally different [from other thoughts] because their essence consists of the thoughts that represent the body involved in a reactive process.

Gevoelens is dus dit wat die mens ervaar tydens 'n emosie-verwante reaksie (Lutterbie 2011). Om gevoelens te ervaar moet 'n organisme eerstens oor 'n sentrale senuweestelsel beskik. Sodoende kan veranderinge in die strukture van die liggaam gemonitor word. Enige veranderinge moet omgeskakel word vanaf neurologiese seine tot verstandelike beelde of patrone (Damasio 2003: 110).

Die organisme moet ook bewus wees van die inhoud van 'n gevoel. Hierdie vereiste verg dat die organisme registreer dat 'n gevoel ervaar word en ook dat die gevoel interpreteerbaar is. Ten slotte moet die breinkaart van die liggaam geskep word deur die brein wat die gevoel gaan ervaar. Die brein skep dus die stemmings in die liggaam wat gevoelens ontlok.

Vanuit die bogenoemde vereistes vir die ontstaan van gevoel is dit duidelik dat die verhouding tussen die liggaam en die *mind* sentraal staan by die verhouding tussen emosies en gevoelens. Die wisselwerking tussen die *mind* en die liggaam gebeur nie onafhanklik van ander denke nie. Dit is deur middel van gevoelens wat emosie 'n onbetwisbare invloed op rasonale gedagtes kan hê.

### 3.3.4 Emosie, Gevoelens en Kognisie

Die Westerse samelewing steun hewig op menslike *mind*. In die 21ste eeu word daar algemeen aangevoer dat dit juis hierdie misterieuse *mind* is wat die mens van ander lewende organismes onderskei (Cain, 2016: 1, 2). Hierdie oortuiging word versterk deur die kulturele uitkyke wat die *mind* gelykstel aan (en in der waarheid beperk tot) rasionele denke. Die klem wat die Westerse samelewing op bewuste redenering plaas, getuig van die invloed wat die Cartesiaanse ideologie steeds op die mens se daaglikse bestaan het (Delvin, 1997: 273).<sup>30</sup> Tog word terminologie wat na kognisie en die *mind* verwys, op verwarrende wyse gebruik.

In toneelspelteorie word terme ook nie konsekwent deur alle teoretici gebruik nie. Benedetti (1989: ix) verduidelik dat Stanislavski byvoorbeeld gepoog het om alledaagse terme in te span as jargon, om beginsels van toneelspel te verduidelik. Stanislavski het besluit om terminologie só te benader, eerder as om 'n komplekse akademiese taal wat die akteur mag verwar, te ontwerp. Daar bestaan tot op hede nog nie 'n presiese jargon wat toneelspel betref nie:

The terminology used among drama workers, leaders, and researchers is not precise. When drama educators and researchers meet, we engage in extensive discussion, often exchanging experiences and successful strategies. Quite some time can pass before we realize that our concepts of drama education differ considerably (Schonman, 2005: 32).

Klewitz (2016: 18) erken dat hy dikwels met verwysing na sy praktiese prosesse terme op 'n vae wyse gebruik: “[I] deviate from the concepts behind the terms or blend them with others”. Dit word problematies wanneer verskillende teoretici se benaderings vergelyk word.

Bollas (1992:64) meen dat taal 'n groot rol in die mens se ervaring en agting van wat hy teëkom, speel. By sommige terme word die betekenis met dié van 'n ander term geassimileer, wat 'n veralgemening van die konsepte tot gevolg het. Dikwels word terme oordadig gebruik, wat daartoe lei dat hul betekenis alle trefkrag verloor. Sekere terme word ook weens assosiasie aan 'n negatiewe of irrelevante konsep verbind en verloor sodoende hul betroubaarheid.

---

<sup>30</sup> Soos daar vroeër in hierdie hoofstuk bespreek is, is die Cartesiaanse skeiding tussen die *mind* en liggaam verwerp in hoofstroom wetenskap. Tog leef die spore van die ideologie (dat die menslike verstand 'n hoogs ontwikkelde sisteem is wat in der waarheid apart is van die primitiewe liggaam) steeds in hedendaagse samelewings voort.

Dit is moontlik dat die negatiewe konnotasie wat in teaterkringe aan die term “intellek” gekoppel word, ’n ondeurdagte teenkanting teen die gebruik van redenering aanvuur. Grotowski en Meisner meen byvoorbeeld dat die intellek geen plek in die akteur se proses moet hê nie (Kumiega, 1985: 46; Meisner & Longwell, 1987: 57). Die beaming van die negatiewe aard van intellektualisering in toneelspelteorie lei dikwels tot die afskaffing van enige intellektuele aktiwiteite tydens die repetisieproses (Renaud, 2010, 86).

Indien die onderskeid wat Damasio (1994: 63) tussen sosiale redenering en wiskundige redenering tref in ag geneem word, kan daar wel geargumenteer word dat die intellek in menslike interaksie ’n rol te speel het. Toneelspel wat poog om menslike interaksie geloofwaardig uit te beeld, kan dus nie hierdie tipe rasonele denke verwerp nie.

Die algemene gebruik van die term “denke” of “denkprosesse” in die spreekstaal is baie vaag en kan verwarring skep. Kenny (1992: 125) beklemtoon hoe belangrik dit is om te spesifiseer wat bedoel word met terme wat na die prosesse van die *mind* verwys:

There is such a variety of verbs, expressions and constructions which are used in reporting our mental life, that it is rash to hope that one or two generalizations will suffice to characterize logical features which are common to all of them and which yet distinguishes them from all others.

As intelligente wesens is die denkprosesse van die mens meer gevorderd as dié van ander aardse spesies. “Om te dink” kan gesien word as een van die veralgemenings waarna Kenny verwys. “Denke” word dikwels as ’n sambreelterm gebruik om na ’n verskeidenheid verstandelike prosesse te verwys. Dit is dus nodig om menslike verstandelike prosesse in groter detail te ondersoek om te bepaal waaruit ons denke bestaan én hoekom dit as intelligent bestempel kan word.

Cain (2016: 2) wys egter uit dat die term “denke” nie net na intellektuele redenering verwys nie. “Denke” kan ook na banale of alledaagse prosesse van die *mind* verwys. Sekere denke het onmiddellike impak op gedrag, ander bly lank latent. Met tye gee denke aanleiding tot verskeie opvolg-gedagtes, terwyl ander denke vlietend en oppervlakkig mag wees. Daar is dus bykans geen perke aan die verskeidenheid van denke wat ’n individu se verstand mag huisves nie.

Daar bestaan ook verwarring rakende dit waarna die term “kognisie” verwys. Dit word algemeen aanvaar dat “kognisie” net bewuste denke insluit. Dit is egter nie so eenvoudig nie. Dikwels is die verstandelike prosessering wat geag word as rasonele denke in der waarheid ’n

ander verskynsel, soos 'n oortuiging (Kenny, 1992: 125). Wanneer antwoorde op 'n spesifieke vraag byvoorbeeld oorweeg word, word die weg vir 'n nuwe oortuiging geskep. Indien die individu homself aan 'n antwoord op die vraag toewy, word 'n oortuiging aangeneem (Cain, 2016: 2). 'n Oortuiging word dan vereenselwig in die individu se verwysingsraamwerk. Dit is dus in der waarheid 'n disposisie wat die individu se gedrag op 'n onbewuste wyse kan beïnvloed (Kenny, 2010: 503).

Kenny (1992: 126) voer aan dat die verskil tussen oortuigings en denke interessante insigte bied rakende die komplekse aard van menslike verstandelike prosesse. 'n Oortuiging is 'n voorbeeld van 'n verstandelike verskynsel wat bekendstaan as 'n proposisionele houding (Cain, 2016: 2).<sup>31</sup> 'n Oortuiging dat X mag gebeur plaas die individu in 'n verhouding met die voorstel, of proposisie, van X (Hugly & Sayward, 1996: 2). Jerry Fodor (in Walter, 2012: 1) argumenteer daarom dat hierdie verstandelike modelle 'n strukturele samestelling het wat soortgelyk is aan die struktuur van 'n grammatiese sin.

Kenny (1992: 137) voer aan dat denke oor inhoud moet beskik om te bestaan. Propositionele houdings werk op dieselfde beginsel. Die inhoud handel oor voorwerpe of 'n stand van sake én verder word die betrokke voorwerpe verteenwoordig op 'n spesifieke manier (Cain, 2016: 2). Dit wil sê dat 'n oortuiging akteurs spontaan moet wees, handel oor akteurs (die voorwerpe) en verteenwoordig hulle as spontane individue.

Propositionele houdings speel 'n kernrol in menslike gedrag (Walter, 2012: 2). 'n Individue kan iets glo, sonder dat die inhoud van die proposisionele houding ten alle tye in sy bewuste gedagtes teenwoordig is (Kenny, 1992: 125).

'n Propositionele houding en denke kan dus inhoudelik oor dieselfde tema handel (Kenny, 2010: 972). Menslike denke is wel vlietend. Dit is episodiese prosesse wat in die bewussyn van die *mind* afspeel en met bykans enige faktor wat die individu raak, gemoeid kan wees (Kenny, 1992: 126). Die proses van dink oor die betrokke tema verskil dus fundamenteel van die geloof in die tema. Kenny (2010: 224) noem byvoorbeeld dat die mens oor fiktiewe wesens soos drake kan dink, sonder om te glo dat hierdie gediertes bestaan.

Denkprosesse is ook meer soepel as proposisionele houdings. Volgens Kenny (1992: 126) kan denke willekeurig beheer word. Die mens het dus die vermoë om gedagteprosesse toe te spits

---

<sup>31</sup> Cain (2016: 2) gee voorbeelde van ander proposisionele houdings, naamlik vrees, hoop of verwagtings. Al hierdie houdings stel 'n verhouding tussen die individu en die opvatting voor.

op 'n sekere saak. Denke is so buigbaar dat die mens gedagtes kan aanvoer wat teen sy oortuigings indryf en dus nie opreg is nie. 'n Voorbeeld hiervan sal wees wanneer 'n individu homself op rasionele vlak probeer oortuig van 'n saak, ten spyte van die feit dat hy nie sy eie beweringe glo nie.

Bestaande proposisionele houdings word dikwels as hoër kognitiewe funksies geag en word sodoende onderskei van die prosesse wat hulle voortbring. Cain (2016: 3) ondersteun nie hierdie skeiding nie. Hy is van mening dat die prosesse wat hierdie houdings genereer ook as kognitiewe funksies geag kan word. Waarneming vorm dus volgens Cain ook deel van die hoër funksies van kennis.

Volgens Delvin (1997: 243) is die mens effektief in insameling en storsing van informasie vanuit die omgewing. Propositionele houdings word deur inligting vanaf sintuiglike waarneming voortgebring. Damasio (2003: 212, outeur se eie toevoeging) haal Spinoza aan om hierdie argument te ondersteun:

The human mind is capable of perceiving a great number of things, and is so in proportion, as its body is capable of receiving a great number of impressions [...] The human mind does not perceive any external body as actually existing except through the ideas of the modification (affections) of its own body.

Sintuie word gestimuleer deur voorwerpe in die omgewing. Dit verander die neurologiese kaart van die liggaam, wat deur die brein opgemerk word en sodoende 'n perseptuele ervaring voortbring (Damasio, 2003: 212). Sintuiglike waarneming is 'n aktiewe, konstruktiewe proses wat by die soeke na orde, duidelikheid en reëlmatigheid betrokke is (Bradshaw & Rogers, 1993: 357). Waarneming het egter nie die vermoë om te konseptualiseer nie en kan ook nie gemeet word nie. Tog vorm dit deel van kennis omdat dit verteenwoordigend van aard is, net soos proposisionele houdings (Cain, 2016: 3). Die inligting wat geput word uit waarneming, word benut in kennis.

Die tweede proses wat met proposisionele houdings saamwerk, is handeling (Cain, 2016: 4). Hugly en Sayward (1996: 61) wys uit dat om 'n oortuiging te koester en om tot aksie oor te gaan nie gelykstaande is aan mekaar nie, maar dat dié twee prosesse wel by mekaar aansluit. Die meeste aksies wat die mens uitvoer blyk onbewustelik en outomaties te wees. Soos gesien



in die besprekings in die voorafgaande afdelings, is 'n wisselwerking van verskeie prosesse onderliggend aan handeling.

Alhoewel proposisionele houdings en ander verskynsels (soos waarneming en die produksie van handeling) uiteenlopend van mekaar is, moet al hierdie prosesse saamwerk om produktiewe kennis te verseker (Cain, 2016: 5). Dit dus gepas dat handeling en waarneming ook as deel van kennis geag word (Cain, 2016: 4). Die proposisionele houdings wat deur die loop van 'n lewe gevorm word, is afkomstig vanuit sensoriese waarneming. Alhoewel dit dikwels onbewustelik gebeur, is hierdie kennis dan 'n bepalende faktor in die skep van doelstellings en die uiteindelijke produksie van gedrag (Walter, 2012: 3).

Sensoriese waarneming is dus sentraal in die mens se interaksie met die omgewing (Damasio, 2003: 212). Vanuit hierdie interaksie word gepaste optrede voortgebring wat oorlewing verseker (Delvin, 1997: 243). Gevare moet raakgesien en vermy word, terwyl gunstige omstandighede nagestreef word (Damasio, 2003: 166). Indien die bogenoemde wisselwerking tussen die verskillende kognitiewe prosesse nie moontlik was nie, kon die individu geen interaksie met sy omgewing hê nie. Verstandelike prosesse kan dus nie in isolasie oorweeg word nie. Die eksterne wêreld sal altyd 'n rol speel in die gesonde kognitiewe landskap.

Alhoewel waarneming geag kan word as deel van die kognitiewe sisteem, is dit steeds nie duidelik hoe die inligting vanuit die eksterne wêreld in die *mind* van die individu manifesteer nie. Volgens Damasio (2003: 198) is daar nog skrale verklarings vir hoe die neurologiese impulse vanaf die sensoriese sensuïestelsel verwerk word tot sinnebeelde. Die feit dat die *mind* die vermoë het om verstandelike beelde te produseer, kan egter nie ontken word nie (Damasio, 1994: 108).

Dit is vir die mens moontlik om enige bekende voorwerp of gebeurtenis in die vorm van 'n simboliese beeld uit te druk (Damasio, 2003: 204). Woorde word byvoorbeeld gebruik om konsepte of voorwerpe op 'n eenvoudige, effektiewe manier simbolies te verteenwoordig. Sinnebeelde is simbolies van aard, aangesien dit verstandelike verteenwoordigings van stimuli is. Hierdie simbole van die *mind* staan bekend as konsepte (Cerulo, 2002: 5). Die proses wat hierdie sinnebeelde produseer, word konseptualisering genoem.

Verskeie teorieë rakende die proses van konseptualisering bestaan (Cerulo, 2002: 5). Die *Imagistic Theory* wat geassosieer word met John Locke en David Hume het die weg gebaan vir die ontwikkeling van meer onlangse teorieë van konseptualisering. Alhoewel die verklarings wat *Imagistic Theory* bied in wetenskaplike kringe as verouderd geag word, is daar

volgens Cain (2016: 99) steeds baie waarde in die bestudering van Hume en Locke se oortuigings. Die *Imagistic Theory* bied 'n goeie vertrekpunt om sinnebeelde te bespreek.

Soos die naam voorstel, handel *Imagistic Theory* oor die produksie van konsepte in die vorm van beelde. Hierdie beelde word vanuit die eksterne wêreld met behulp van sensoriese waarneming onttrek (Damasio, 1994: 108). Daar word geargumenteer dat die gedagte aan 'n voorwerp gelykstaande is aan 'n sinnebeeld van die voorwerp (Kenny, 2010: 806). Hume het aangevoer dat die geheue en die verbeelding bloot bestaan uit die herroeping van sensoriese indrukke (Kenny, 1992: 114).

Cain (2016: 99) meen dat, alhoewel die teorie beperkend is, kan hierdie voorgestelde proses waarop konsepte *opgedoen* word, aanneemlik lyk. *Imagistic Theory* voer aan dat wanneer die mens 'n voorwerp sien, sal die *mind* die visuele beeld van die voorwerp namaak en stoor in die langtermyngeheue. Hierdie gekopieerde beeld van die betrokke voorwerp kan dan herroep word wanneer die individu oor die konsep wil nadink. Hierdie sinnebeelde is volgens Hume nie so duidelik soos die indrukke wat vanaf sintuie ontvang word nie (Damasio, 1994: 108). Tog beskou hy die beelde wat herroep word in die geheue as meer duidelik in vergelyking met die beeldende denke van die verbeelding (Kenny, 1992: 114).

Die *Imagistic Theory* steun op die filosofiese teorie wat die verbeelding as 'n innerlike sintuig beskryf (Kenny, 1992: 115). Die verbeelding word letterlik as die waarnemer van die individuele innerlike landskap gesien, terwyl die vyf eksterne sintuie die wêreld buite die individu registreer. Die sintuie wat inligting vanuit die eksterne wêreld ontvang, beskik nie self oor die vermoë om hierdie impulse te beïnvloed nie (Damasio, 1994: 107). Op dieselfde manier word die verbeelding volgens die *Imagistic Theory* gesien as 'n sintuig wat slegs die teenwoordigheid van sinnebeelde in die bewussyn van die individu bring, maar geen vermoë het om die sinnebeelde te beïnvloed nie (Cain, 2016: 99). Kenny (1992: 117) meen dat die verbeelding nie so beperk is soos wat dit hier voorgestel word nie. Voorwerpe van die verbeelding is gefantaseerde sensasies wat ook deur die verbeelding aangepas kan word.

Alhoewel sintuiglike waarneming ontwikkel het om inligting vanuit die omgewing te onttrek, kan die mens hierdie inligting dikwels verkeerd interpreteer (Kenny, 1992: 118). 'n Vreemdeling kan byvoorbeeld op 'n afstand soos 'n goeie vriend lyk, alhoewel hierdie persoon dikwels met tweede oogopslag as 'n onbekende individu bestempel word. Hierdie fout gebeur egter nie in die verbeelding nie. 'n Gesonde *mind* sal sinnebeelde nie verkeerd waarneem nie, aangesien die *mind* in beheer is van die voortbring van hierdie beelde (Kenny, 1973: 79). Die

verbeelding skep dus die sinnebeelde (in plaas daarvan om dit waar te neem) en kan dus nie 'n sintuig wees nie.

Kenny (1992: 118) verwys ook na die feit dat sintuiglike indrukke spesifiek is. Gesonde sintuiglike waarneming kan absolute kennis vanuit fisiese voorwerpe onttrek. Die idees van die verbeelding hoef geensins so spesifiek te wees nie (Cain, 2016: 99). Dit is byvoorbeeld moontlik om 'n aan 'n kat te dink sonder om op die spesifieke kleur van sy pels te besluit. Só 'n vae beeld van 'n kat sal egter nooit in die fisiese wêreld waargeneem word nie.

Die idee van 'n voorwerp is dus nie 'n replika van die voorwerp nie, maar eerder 'n abstraksie (Damasio, 2003: 199). Die proses van abstraksie mag ironies klink, aangesien dit impliseer dat die idee van 'n voorwerp verskil van die oorspronklike voorwerp. Is al die konsepte wat die menslike *mind* oor die fisiese wêreld vorm dus verwronge idees? Kenny (2010: 804, outeur se eie beklemtoning) bewys dat dit nie die geval is nie:

The mind having observed that Peter, James and John resemble each other in certain common agreements of shape and other qualities, leaves out of the complex or compound idea it has of Peter, James and any other particular man, that which is peculiar to each, retaining only what is common to all, and so makes an abstract idea, wherein all the particulars equally partake; abstracting entirely from and cutting off all those circumstances and differences which might determine it to any particular existence. And after this manner it is said we come by the abstract idea of Man.

Ten spyte van die feit dat die abstraksie verskil van die oorspronklike voorwerp, is 'n abstraksie nie 'n vals voorstelling van die voorwerp nie. Die *mind* dink en begryp deur voorwerpe vanuit die fisiese wêreld tot 'n veralgemeenbare abstraksie te vervorm (Kenny, 1992: 134).

Die verbeelding van die mens kan nie nuwe idees of konsepte onafhanklik van sintuiglike waarneming genereer nie (Kenny, 1973: 79). Dit beskik wel oor die vermoë om bestaande kennis te herorganiseer of nuwe skakels tussen bestaande idees te vorm. Die wyse waarop die *Imagistic Theory* op die waarnemende sintuie by die *produksie* van konsepte steun, was wel gemotiveerd (Cain, 2016: 99).

Alle voorwerpe wat in die fisiese wêreld bestaan, het die vermoë om inligting te dra (Delvin, 1997: 240). Die mens het deur die loop van die evolusionêre proses uiters gespesialiseerd

geword in die insameling en prosessering van relevante inligting vanuit die omgewing. Vanuit hierdie inligting word abstraksies gevorm (Cerulo, 2002: 5).

Tog is die vermoë om abstraksies te produseer nie eie aan die mens nie. Verskeie ander spesies maak ook van abstraksies in hul omgang met die wêreld gebruik (Damasio, 1994: 97). Dit is geensins vergesog om aan te voer dat diere kan dink en sodoende abstraksies vorm nie (Kenny, 1992: 127). Dus is dit nie die abstrakte denke wat menslike denkprosesse meer kompleks maak nie, maar eerder die wyse waarop eindelike abstraksies tydens denkprosesse gebruik word. Abstraksies is die materiaal of selfs “hardeware” wat die menslike organisme gebruik om konsepte mee te vorm (Cerulo, 2002a: 144).

Delvin (1997: 2) meen dat dit die mens se vermoë om te redeneer en te kommunikeer is wat hom uitsonder van ander spesies. Hierdie argument word ondersteun deur Kenny (1992: 127-128), wat aanvoer dat dit intellektuele denke is wat die mens van diere onderskei. Hy brei uit deur die intellek te definieer as die kapasiteit om ingewikkelde voornemens te vertoon. Hierdie voornemens word as kompleks geag, aangesien dit slegs deur middel van taal gekommunikeer kan word.

Die gevorderde kognitiewe prosesse wat hier ter sprake is, maak nie van gewone abstraksies gebruik nie. Die abstraksies word verder deur die intellek verwerk om meer komplekse idees te vorm, naamlik konsepte (Kenny, 1992: 135). Hierdie konsepte gee aan die mens die middele om nuwe inligting te benader en maak interpretasie van die betrokke inligting moontlik<sup>32</sup> (Cerulo, 2002a: 113). Die mens se vermoë om gebeure te voorspel is afkomstig van die betrokke konsepte<sup>33</sup>. Laastens stel konsepte die mens in staat om kategorisering na aanleiding van klas toe te pas<sup>34</sup> (Cerulo, 2002a: 114).

Die presiese wyse waarop konsepte ontstaan, is steeds ’n punt van dispuut. Een argument plaas konsepte in ’n oorsaaklike verband met ervaring (Kenny, 1992: 135). Dit wil sê dat sintuiglike waarneming tot die ontwikkeling van konsepte lei, maar ook dat konsepte afhanklik is van die sintuie om te ontstaan. Alhoewel Cerulo (2002a: 114) uitwys dat argumente bestaan wat

---

<sup>32</sup> Wanneer die individu byvoorbeeld oor die konsep KAT beskik, is dit moontlik om enige *nuwe* kat uit te ken op grond van die veralgemeenbare kennis wat in die konsep geberg is. Wanneer die individu egter ’n leeu teëkom, sal hy besef dat die dier nie ’n huiskat is nie en die situasie kan *interpreteer* as gevaarlik.

<sup>33</sup> Vanuit die kennis wat die konsep KAT aan die individu bied, sal die hy kan voorspel dat ’n kat waarskynlik aggressief sal raak indien ’n vreemdeling hom vaskeer.

<sup>34</sup> Dit wil sê dat die individu wat oor die konsepte KAT én HOND beskik, sal besef dat beide na soogdiere verwys, alhoewel dit nie na dieselfde spesie verwys nie. Hierdie individu sal ook, wanneer daar in na algemene vierbeen troeteldiere verwys word, besef dat beide honde en katte oor hierdie kenmerke beskik en dus ter sprake kan wees.

aanvoer dat sekere konsepte ingebore mag wees, reken sy ook dat die kousale verband met sintuiglike ervaring meer waarskynlik is. Damasio (1994: 97) voer egter aan dat daar nie 'n enkele proses bestaan waarop konsepte geproduseer word nie:

It appears they are concocted by a complex neural machinery of perception, memory, and reasoning. Sometimes the construction is paced from the world outside the brain, that is, from the world inside our body or around it, with a bit of help from past memory. That is the case when we generate perceptual images. Sometimes the construction is directed entirely from within our brain, by our sweet and silent thought process, from the top down, as it were.

Konsepte kan dus uit 'n verskeidenheid van bronne ontwikkel word. Dit is egter belangrik om te weet dat die aard van hierdie konstruksies eenders is: alle konsepte is veralgemeenbaar of universeel (Kenny, 1992: 136). Die intellek gebruik konsepte om uiteindelik ingewikkelde voornemens te produseer. Dit wil sê dat die intellek met universele gemoeid is (Cerulo, 2002a: 115). Die Franse filosoof Henri Bergson (2012: 153) herinner sy lesers dat die intellek 'n medium is waardeur die individu kennis oor die omgewing opdoen. Hierdie kennis word dan deel van die individu se siening van die realiteit.

Die intellek is die kapasiteit om denke te produseer wat net 'n taalgebruiker kan uitdruk (Kenny, 2010: 578). Die voorwerp van die prosesse waardeur die intellek kennis verwerk, is universele konsepte (soos KAT). Hierdie veralgemeenbare, abstrakte idee<sup>35</sup> hoef nie buite die perke van die verstand te bestaan nie, maar gee wel aan die intellek die vermoë om 'n nie-universele voorwerp<sup>36</sup> te vereenselwig met die intellek se veld van veralgemening (Kenny, 1992: 137).

Die uitkyk wat die intellek as “koud” bestempel, is afkomstig van hierdie eienskap. Dit is die met behulp van die intellek wat die mens sintuiglike waarneming en gevolglike abstraksies gebruik om die materiële wêreld te verstaan (Kenny, 2010: 578). Die proses van veralgemening werk deur middel van deduksie en verwyder die intellek van subjektiewe ervaring (wat emosies

---

<sup>35</sup> Hier is die vae sinnebeeld wat herroep word wanneer daar na 'n kat verwys word, ter sprake. Die sinnebeeld (of konsep) hoef nie oor spesifieke kenmerke (soos grootte of pelskleur) te beskik nie (Cerulo, 2002: 5). Die individu sal die sinnebeeld steeds as 'n kat herken.

<sup>36</sup> 'n Nie-universele voorwerp verwys na 'n fisiese kat wat die individu in die realiteit teëkom. Hierdie dier sal spesifieke kenmerke hê (soos grootte of pelskleur) wat lei tot sy tekort aan universele waarde (Kenny, 2010: 804).

en gevoelens insluit). Dit dus gee aanleiding tot 'n toestand wat William James (in Damasio, 1994: 126) soos volg bestempel: “[a] cold and neutral state of intellectual perception”.

### 3.4 Afsluiting

Bradshaw en Rogers (1993: 315) identifiseer eienskappe en vermoëns wat as “quintessentially human” beskou word. Hierby word 'n hoë vlak van intellek, bewustheid van die Self, spraak, taal en gedrag wat tot die skepping van kuns lei, getel. Dit is dus hierdie eienskappe wat die mens van ander diere onderskei. Dié eienskappe en vermoëns is die gevolg of somtotaal van 'n komplekse wisselwerking tussen verskillende fakulteite van die mens.

Volgens Damasio (2003: 200) is die gesonde menslike liggaam se neurologiese kaarte dieselfde by alle mense. Buiten vir minimale natuurlike afwykings, word impulse dus deur alle menslike organismes op dieselfde sistematiese wyse ingeneem en na die brein gestuur. Dieselfde strukture in die brein is ook verantwoordelik vir die prosessering van die sensoriese inligting. Tog is die gevolglike produsering van denke nie soortgelyk in alle mense nie. Die verdere prosessering van denke en uiteindelijke gedragspatrone wat volg is in der waarheid onvoorspelbaar (Delvin, 1997: 260). Gedrag kom dus neer op die wyse waarop hierdie inligting geprosesseer en verstaan word.

Delvin (1997: 278) beweer dat begrip of “understanding” meer as een proses betrek. Intellektuele veralgemening en redenasie is dus nie 'n liniêre proses wat ononderbroke voortgaan nie. Dit vorm in der waarheid deel van 'n gesofistikeerde en interaktiewe sisteem. Die menslike brein is hoogs aangepas vir 'n verskeidenheid van intellektuele en hoër uitvoerende denke (Bradshaw & Rogers, 1993: 370). Op hierdie punt sal dit nuttig wees om terug te verwys na Kenny (2010: 578) se definisie van die intellek as die kapasiteit om denke te produseer wat net 'n taalgebruiker kan dink. Volgens hierdie definisie is die intellek nie net beperk tot veralgemening nie, maar speel 'n kernrol in probleemoplossing en bevordering van die mens en sy omstandighede.

Weens die konsep van Cartesiaanse Dualisme plaas Westerse samelewings steeds die *mind* (en gevolglik, die intellek) hiërargies bo ander funksies van die *body-mind*. Die intellek word as meer betroubaar en empiries geag en dus word daar geredeneer dat hierdie fakulteit die mens help om 'n produktiewe bydra tot die samelewing te lewer.

Die akteur, daarteenoor, moet juis teen die algemene opvattinge van die samelewing, leer hoe om homself te sensitiseer vir die invloed van irrasionele en basale fakulteite, soos emosie en

gevoelens. Emosie help die individu om effektief te wees, maar nie kreatief nie (Damasio, 2003: 80). Gevoelens skep verstandelike bewustheid en verleng die effek van die emosie deur die geheue en aandag te betrek. Hierdie prosesse moet in die akteur kan plaasvind sonder die invloed van 'n koue intellek.

Op hierdie punt is die werking van die menslike organisme ondersoek. Daar moet dus nou gekyk word na hoe die akteur hierdie fakulteite in sy kreatiewe proses betrek en wat die rol van die intellek mag wees.

## Hoofstuk Vier: Die Rol en Nut van die Intellek

### 4.1 Oorsig: Die Menslikheid van Volmaakte Kuns

Peter Brook beskryf in sy seminale boek, *The Empty Space* (1972: 79), die belangrikheid van ’n mate van menslikheid – of menslike foute – in kunstige uitdrukkingsvorme. Hy verwys na die aanvang van die era van elektroniese musiek. Volgens Brook het ’n Duitse musiekstudio beweer dat hulle met behulp van hul gevorderde tegnologie enige moontlike klank wat met ’n musiekinstrument gemaak kan word, kan produseer. Die studio het gemeen dat hul weergawe van die musiek in der waarheid ’n verbeterde, suiwer klank sal bied – meer volmaak as dié van ’n musikant en sy instrument. Brook (1972: 79, my eie beklemtoning) verduidelik dat die resultate van hulle poging egter nie so gunstig was nie:

They then discovered that all their sounds were marked by a certain *uniform sterility*. So they analysed the sounds made by clarinets, flutes, violins, and found that each note contained a remarkably high proportion of plain noise: actual scraping, or the mixture of heavy breathing with wind on wood: from a purist point of view this was just dirt, but the composers soon found themselves compelled to make synthetic dirt—to ‘humanize’ their compositions.

Deur rekenaars te gebruik en staat te maak op geprogrammeerde klank het die studio gesteun op die Wiskundige patrone wat in musiek gevestig is. Volgens Delvin (1997: 23) laat só ’n benadering geen ruimte vir menslike foute nie: “when mathematics can be applied to a phenomenon, it can lead to a level of precision and certainty that would otherwise be unattainable.”

Hierdie korrektheid is egter nie wat kuns maak of breek nie. Dit is eerder die menslike element – gebrekkig en onvoorspelbaar soos wat dit mag voorkom – wat verlang word by die skep van kuns. Dit verskaf ’n mate van uniekheid, spontaniteit en interpretasie aan ’n kunstige optrede. Selfs musiek het ’n element van menslikheid en gebrekkigheid nodig om vanuit die sfeer van uniforme steriliteit na dié van kuns verhewe te word (Brook, 1972: 79).

Dit is dan juis in Brook (1972: 79) se sogenaamde “dirt” waarin die magiese aspek van kuns lê. Hierdie element kan nie deur hedendaagse metingsinstrumente op empiriese wyse gemeet



en geëvalueer word nie. Delvin (1997: 273) beaam hierdie standpunt deur te noem dat Wiskundige studieverlede net gedeeltelik daarin slaag om musiek van ander klanke, of selfs geraas, te onderskei. 'n Wiskundige paradigma is dus onvoldoende om kunstigheid te meet of te beskryf. Die waarde van die magiese menslikheid van kuns lê eerder in die wyse waarop hierdie “dirt” die onbewustelike kommunikasie tussen die kunstenaar en gehoorlid / waarnemer / luisteraar vestig én verdiep.

Dit is interessant om op te let dat die manier waarop noodsaaklike onvolmaaktheid van die kunste empiriese waardering ontduik, in die studie van alledaagse menslike gedrag geëggo word. Volgens Delvin (1997: 17) is daar geen Wiskundige patroon of formule wat menslike gedrag foutloos, in alle situasies, kan voorspel nie. Wetenskappe wat hulself met die bestudering van hierdie gedragspatrone bemoei, word na verwys as sagte wetenskappe, weens die wispelturige aard van die mens en die meegaande beperkings ten opsigte van empiriese studie in hierdie velde.

Hierdie ooreenkoms tussen die aard van kunstige uitdrukking en die aard van menslike gedragspatrone, ondersteun die belangrikheid van menslikheid in kuns. Volgens Bradshaw en Rogers (1993: 381) is gedragspatrone wat oorsprong aan kuns gee eie aan die mens. Geen ander spesie ter wêreld toon tekens van kunstige begrip en die begeerte om hul ervaringswêreld en opvattinge op 'n kreatiewe manier uit te beeld nie.

Die geskiedenis van kunstige uitdrukking is een wat oor millennia strek. Alhoewel die redes vir kunstige produksie deur die loop van die geskiedenis verander het, is daar geen twyfel dat die drang om te skep steeds vandag teenwoordig is nie.

Toneelspel is 'n kunsvorm en sal uiteraard empiriese bestudering ontduik. Dit verskil egter van 'n kunsvorm soos musiek, waar die basis van die materiaal in Wiskundige patrone gesetel is. Die feit dat die doelstelling van Realisme – om in die raamwerk van die gegewe produksie eerlike en geloofwaardige menslike optrede te produseer – op menslike gedrag gefokus is, maak dat hierdie kunsvorm verder verwyder word van empiriese of feitlike bestudering: beide die middele en die doel is Wiskundig onvoorspelbaar.

Die algemene opvatting bestaan dat die mens se intellek slegs gemoeid is met empiriese denke: koue, objektiewe redenering, berekende gedrag en probleemoplossing. Indien dit die geval is, sal dit nie verbasend wees dat die intellek – 'n klaarblykbare empiriese instrument – nie met 'n spontane kunsvorm soos toneelspel versoenbaar is nie.

Tog is hierdie aanname klaarblyklik teenstrydig met die feit dat intellek by alledaagse optrede en interaksie betrek word, aangesien hierdie gedragspatrone as empiries onverklaarbaar bestempel word. Die rol en nut van die intellek in hierdie gedragspatrone moet dus fyner ondersoek word om te bepaal wat die moontlike toepassing daarvan, al dan nie, in die toneelspelpraktik is. Sodoende kan daar gepoog word om die vereistes van geslaagde toneelspel met hierdie aspekte van die intellek te versoen.

#### 4.2 Die Intellek in die Alledaagse Praktik

Soos daar reeds in Hoofstuk drie bespreek is, is menslike gedrag nie net die gevolg van bewustelike besluitneming nie. Die menslike organisme is 'n gevorderde instrument wat op gespesialiseerde wyse toegepas kan word. Daar is verskeie liggaamlike én kognitiewe faktore wat 'n rol speel om die individu se gedragspatrone te bepaal.

Indien die deursnee mens se gedrag bestudeer word, sal die gedragspatrone as redelik rasioneel bestempel kan word. Rasionele gedrag is egter nie afhanklik van die individu se rasionele redenering nie. In Hoofstuk drie is daar reeds bewys dat gedrag meer dikwels deur emosies, gevolglike gevoelens en ander onbewustelike prosesse, as deur bewustelike intellektuele redenering gemotiveer word (Newton, 2015: 56).

Dit mag blyk asof hier 'n paradoks ontstaan: Indien emosies (wat algemeen as die bron van die irrasionele geag word) die mees algemene katalisator vir gedrag is, hoe is dit moontlik dat die gemiddelde mens se gedrag as “rasioneel” beskou kan word?

Delvin (1997: 264) meen dat die antwoord eenvoudig is. Rasionele gedrag is nie gelykstaande aan rasionele redenering nie. Rasionele gedrag word gesien wanneer die individu, binne die gegewe konteks, optrede toon wat mees gepas is om vordering, homeostase of oorlewing te verseker. Rasionele gedrag kan nie losgemaak word van die omgewing en situasie waarin dit geskied nie.

Dit lei tot verwarring rakend die rol en nut van die intellek: indien die intellek nie direk benodig word om rasionele gedrag te produseer nie, wat is die doel daarvan?

'n Antwoord op hierdie vraag kan moontlik geformuleer word deur na die evolusionêre ontwikkeling van die mens se intellektuele fakulteite te kyk.

#### 4.2.1 Die Evolusie van die Intellek

Evolusionêre ontwikkeling van 'n spesie verwys na die manier waarop die natuur deur die loop van die millennia verseker dat die sterkste gene in 'n bevolking aan die lewe bly en oorgedra word na die volgende geslag. Sodoende word die oorlewingskanse van die spesie as 'n geheel versterk. Bradshaw en Rogers (1993: 364) meen dat die verloop van evolusionêre ontwikkeling onderhewig is aan 'n onberekenbare hoeveelheid veranderlikes. Die onmiddellike omgewing en konteks van elke deurslaggewende situasie deur die loop van die geskiedenis het 'n bydra gelewer tot die ontwikkeling van die realiteit wat ons vandag ken. Indien evolusie weer van voor af sou begin, is dit uiters onwaarskynlik dat menslike bestaan en bewussyn weer sou ontwikkel (Bradshaw & Rogers, 1993: 363).

*Homo sapien sapiens* is, soos enige ander spesie, onderhewig aan die natuurlike wette van evolusie. Dus kan daar geargumenteer word dat fisiese, kognitiewe en sosiale vaardighede of fasette van die mens bestaan as gevolg van evolusionêre ontwikkeling. Die gebruik van gereedskap, taal, kuns en komplekse sosiale gedrag waar die individu sy persoonlike doelstellings belyn met die kollektiewe sosiale doelstellings van die samelewing is alles kenmerke van eienskappe wat *Homo sapien sapiens* deur evolusie ontwikkel het (Bradshaw & Rogers, 1993: 363).

Die wette van evolusie skryf voor dat die eienskappe van 'n spesie wat oorlewing in die omgewing verseker, sal ontwikkel (Bradshaw & Rogers, 1993: 360). Eienskappe wat die spesie weerloos laat of nie bydra tot die oorlewingsdoelwit nie, sal mettertyd uit die natuurlike genepoel uitfaseer word. Die huidige eienskappe, vaardighede en potensiaal van die menslike spesie is dus die somtotaal van evolusionêre ontwikkeling.

Die mens beskik oor sterk bewustheid van die Self in die gegewe omgewing en 'n verskerpte intellektuele kapasiteit (Bradshaw & Rogers, 1993: 315). Hierdie kapasiteit het ontwikkel omdat dit 'n bepaalde bydra lewer tot die oorlewing van die individu en die spesie as 'n geheel. Die bestudering van die evolusionêre ontwikkeling van die intellek sal dus lig werp op die nut van hierdie fakulteit.

Deur die millennia van evolusie, het die mens geleer om voordelige besluite te maak. Die fokus van die besluitneming val eerstens op die behoud en beskerming van die Self en naasbestaandes. Die behoeftes van die samelewing as geheel word ook by besluitneming in ag geneem, maar die individu se eerste prioriteit is om die Self te beskerm (Delvin, 1997: 264).

In 'n onmiddellike konfrontasie tussen die individu en sy omgewing, sal die individu dikwels net toegang tot sintuiglike informasie hê. In alledaagse situasies is die beskikbaarheid van onmiddellike feitelike of statistiese inligting wat moontlik kan bydra tot die individu se insig tot die uitkomst van sy keuses, beperk (Delvin, 1997: 264). Tog het die mens deur middel van evolusie die vermoë om met behulp van beperkte inligting gepas in die gegewe konteks te reageer, gekultiveer.

Hierdie vermoë is ontwikkel in samewerking met ander vaardighede om oorlewing en 'n hoër lewensgehalte te verseker. Die aspekte wat eie aan die menslike lewenswyse is, soos taal, kultuur, die gebruik van gereedskap, bewustheid van die Self en die intellek, ontwikkel in wisselwerking met mekaar om die evolusionêre ontwikkeling en voortbestaan van mens te verseker (Bradshaw & Rogers, 1993: 384).

Newton (2015: 58) meen dat, alhoewel die intellektuele fakulteit van die mens gevorderd is, besluitneming dikwels op emosie berus. Alledaagse gedragstelsels geskied in der waarheid omtrent geheel en al instinktief en onbewustelik (Delvin, 1997: 267). Die intellektuele stelsel is 'n meer onlangse evolusionêre toevoeging tot die menslike organisme. Dit is ook, volgens Newton (2015: 59), meer beperk as die onwillekeurige emosionele stelsel: “[the intellect is] relatively voluntary, more open to reflection, often effortful and slow, more limited in capacity”.

Die intellek is dus 'n stelsel wat deur die individu gemanipuleer kan word, maar nie so onmiddellik is soos die emosionele kapasiteit (en gevolglike interpreteerbare gevoelens) waarvoor die mens beskik nie. Newton (2015: 59) gaan voort deur te verduidelik dat die gebruik van die intellek onderbreek sal word wanneer die individu onder geweldige druk geplaas word. Gedrag sal sodoende deur die meer primitiewe emosie-stelsel bepaal word.

Tog beskik die strukturele brein van die mens oor 'n groot persentasie serebrale korteks, relatief tot die res van dié orgaan. Vanuit hierdie ontwikkelde deel, word die prefrontale-korteks (wat by beplanning, die skep van betekenis en reaksievorming betrokke is) besonders sterk verteenwoordig (Bradshaw & Rogers, 1993: 370). Die strukturele aard van die brein toon dus 'n gunstige ontwikkeling van die hoër kognitiewe funksies. Vanuit die bogenoemde bevindinge, blyk dit egter dat hierdie area se rol in alledaagse gedragstelsels beperk is.

Bradshaw en Rogers (1997: 387) verduidelik die nut van dié strukture van die brein: eenvoudige, outomatiese en geoefende reaksies mag plaasvind met min of geen subjektiewe bewussyn nie, maar wanneer gedrag gemonitor moet word weens moeilikheidsgraad of

onbekendheid, raak ons stelselmatig meer bewus<sup>37</sup>. Bewustheid tree slegs in tydens eenvoudige, alledaagse gedragspatrone wanneer prosessering nie meer outomaties kan wees nie, aangesien 'n buitengewone besluit geneem moet word (Bradshaw & Rogers, 1997: 380).

Newton (2015: 59) se evaluasie van die intellek as “stadig en moeisaam” is waar in vergelyking met die onmiddellikheid van die emosionele sisteem. Die intellek verg meer inspanning, aangesien dit in die bewussyn afspeel. Die individu moet dit manipuleer om die gegewe omstandighede aan te spreek. Die rol en nut van die intellek verskil van dié van emosies.

Die intellek gaan met abstraksies te werk om veralgemeenbare en objektiewe kennis te genereer, om meer inligting rakende die situasie op te doen. Sodoende kan die individu die probleem wat aan die dag gelê word, oplos. Dit word gesien in die evolusionêre aard van voeding gedrewe ontwikkeling van die brein: die soeke na voedsel verbeter die vaardighede van die brein. Hierdie vaardighede behels die onthou van plekke, strategieë en kommunikasie. Hoër intellektuele kapasiteite sal dus tot beter en meer volhoubare voeding lei (Bradshaw & Rogers, 1993: 373).

Die intellek word as 'n middel gebruik om dít wat ons as waardevol ag, te bereik (Hume in Newton, 2015: 64). Die intellek kan ook gesien word as 'n sosiale fakulteit: volgens Kenny (1992: 127-128) is die intellek die kapasiteit om denke te dink wat net 'n taalgebruiker kan dink. Taal word gesien as 'n vaardigheid wat gebruik word om die beperkinge van menslike biologiese evolusie te oorkom (Bradshaw & Rogers, 1993: 385). Mense beskik oor 'n aangebore kapasiteit vir taalverwerwing as 'n produk van evolusie (Delvin, 1997: 129). Kommunikasie is 'n sosiale vaardigheid wat probleemoplossing ondersteun en bande met ander lede van die samelewing bewerkstellig. Taalgebruik word deur die intellek ingelig.

Verder word die evolusie van die intellek nouliks verbind aan die konsep van intelligensie<sup>38</sup>, met spesifieke verwysing na Machiavelliaanse intelligensie (Bradshaw en Rogers, 1993: 386).

---

<sup>37</sup> Dit blyk dat Newton (2015: 59) se waarneming in kontras staan met Bradshaw en Rogers se opvatting: Indien die emosie-sisteem intree (soos Newton waarneem) wanneer die individu onder druk verkeer, hoe kan Bradshaw en Rogers meen dat onbekende of uitdagende probleme die intellek oproep? In die scenario wat Newton skets, is die intellek reeds aan die stuur van die organisme. Die organisme verkeer egter onder druk, aangesien die intellek nie die gegewe probleem kan aanspreek nie. Dit sal veroorsaak dat 'n meer primitiewe, basale reaksie getoon word om oorlewing te verseker en gevaar te vermy. Die scenario verwys dus na 'n situasie waarin die individu bedreig of in gevaar voel. Die sosiale konteks wat ter sprake is, sal ook 'n invloed lewer op die tipe reaksie wat getoon word.

<sup>38</sup> Intelligensie is moeilik om te definieer én te meet. Volgens Vartanian en Betty (2015: 125) hou die intelligensie verband met die individu se vermoë om aan te pas in nuwe situasies en om patrone raak te sien. Sternberg (in Long & Plucker, 2015: 316) meen in sy definisie dat kulturele invloede sal bepaal wat deur 'n samelewing as

Hierdie intelligensie-tipe verwys na sosiale en politiese interaksie met mense. Dit help die mens om 'n teorie van die *mind* te ontwikkel, wat die mens se begrip van ander se gedrag en motivering behels. Bradshaw en Rogers (1993: 386-387) spekuleer dat die ontstaan van hierdie teorie van die *mind* die evolusie van die intellek gedryf het en sodoende gelei het tot die mens se bewustheid van die Self as 'n aparte individu in die samelewing.

Die intellek het dus met die groei van intelligensie ontwikkel tot 'n sosiale hulpmiddel wat taal inspan om te kommunikeer én die vermoë bied om die Self as 'n individu te ag. Intellektuele denke en probleemoplossing het ook saam met ander eienskappe wat eie aan die mens is – soos kultuur, kuns en die gebruik van gereedskap – die ontwikkeling van 'n komplekse sosiaal-maatskaplike samelewing verseker. Dit is hierdie eienskappe wat gelei het tot die groot agting wat die Westerse samelewing vir die intellek het.

#### 4.2.2 Die Intellek in Toneelspel

Tog is dit steeds nie duidelik wat die rol van die intellek in die skepping van kunstige toneelspel is nie. Daar word vermoed dat die berekenende aard van die intellek die sogenaamde “dirt” waarna Brook (1972: 79) verwys<sup>39</sup> uit toneelspel sal verwyder. Die menslike element val weg en die toneelspel word kunsmatig en klinies.

Dit gebeur wanneer akteurs hul werk té intellektueel benader. Dit behels gewoonlik dat die akteur die afleidings wat gedurende teksanalise en voorbereiding gemaak word, tydens *performance* in die bewussyn probeer hou. Die akteur poog dus om gelyktydig aan te veel denke aandag te gee (Cohen, 2013: 15). Hierdie denke neem die verstand oor en verhoed die spontane vloeï van impulse tussen 'n akteur en sy omgewing.

Op dieselfde manier kan 'n akteur wat vrye teuels aan sy emosies gee, as “ongedissiplineerd” of “*erratic*” beskryf word (Malague 2012: 10). In hierdie geval word die onderskeid duidelik getref: dit is nie emosionele prosesse in die algemeen wat die akteur se toneelspel kniehalter nie, maar eerder die wyse waarop die individuele akteur hierdie aspek van sy organisme inspan wat problematies is.

---

“intelligent” geag word: “[intelligence is] the ability to achieve success in life in terms of one’s personal standards within one’s socialcultural context”. Tog vermoed menige teoretici dat die intelligensie 'n abstrakte konsep is wat nie onafhanklik bestaan nie, maar eerder die groepering en samewerking van ander aspekte van kennis, soos die intellek, aandui (Bradshaw & Rogers, 1993: 365).

<sup>39</sup> Verwys na Peter Brook (1972: 79) se aanhaling aan die begin van Hoofstuk Vier.

Tog word hierdie onderskeid nie by die intellektuele kapasiteit van die akteur getref nie: die intellek opsigself word as 'n struikelblok geskets, in plaas daarvan om die wyse waarop die akteur met hierdie kapasiteit omgaan te kritiseer. Die raad wat dikwels aan die intellektuele akteur gegee word, is dat die hy bloot moet “ophou dink” (Malague, 2012: 117). Hieroor het Cohen (2013: 15-16, outeur se eie beklemtoning) die volgende te sê:

Human beings cannot not think – anymore than they can wilfully not hear, or not feel pinpricks. The fact is that people think continuously, and actors are people. The problems of acting do not require that actors stop thinking, but that they find out *what to think about*. Then the thinking can be fully aligned with the actor's actions – and the actor's acting.

Cohen stel dus voor dat die feit dat die akteur dink, nie die probleem is nie. Die kennis van die akteur moet dus nie ontken of onderdruk word nie, maar eerder opgelei en gekultiveer word. Hier bereik ons egter 'n grys area. Op die oog af mag dit lyk asof Cohen die intellektuele denke aanmoedig. Dit sal egter onverantwoordelik wees om te aanvaar dat hy in die bogenoemde uittreksel met die term “think”, noodwendig na die werking die rasionele intellek verwys.

“Thinking”, of “om te dink”, word in die omgangstaal as 'n sambreelterm gebruik wat verskeie kognitiewe prosesse insluit. In 'n veld soos toneelspel, waar die menslike organisme as instrument gebruik word, is dit belangrik om te verstaan wat die term “om te dink” kan behels.

Toneelspel is gemoeid met die skep van geloofwaardige en eerlike menslike gedrag. Toneelspel is egter nie normale gedrag nie (Goldstein, 2009: 6). Wanneer 'n akteur poog om 'n karakter te skep en uiteindelik te vertolk, moet hy verskeie prosesse in sy organisme op 'n onnatuurlike wyse inspan. Normale reaksieprosesse moet op 'n kundige manier gemanipuleer word om die nodige gedragspatrone van die karakter te skep.

Die ideale akteur se organisme sal dus soos 'n goed geoliede masjien funksioneer. Hy sal sonder inhibisies op impulse vanaf sy mede-akteurs kan reageer. Sy liggaamlike opleiding sal van só 'n hoë gehalte wees dat hy sonder onsekerheid verlangde fisiese aksies kan uitvoer. Verder moet sy intellektuele vaardighede nie sy spontane optrede kelder nie (Chekhov, 2003: 66).

Wanneer die akteur toneelspel met behulp van berekende intellektualiteit benader, word die spel oormatig geanaliseer. Die intellek gebruik dus abstraksies en veralgemeende vorme om die toneelspel te verstaan.

Die akteur vereenvoudig in der waarheid die ervaring van die karakter, aangesien hy deur sy intellektuele begrip van die omstandighede afgestomp word van die subtile sosiale veranderlikes, wat in alledaagse gedrag outomaties deur die emosie-sisteem opgeneem word. Die subjektiwiteit van die gebeure (wat die karakter op die gegewe tydstip voel) word dus teoreties begryp, maar die omvang daarvan word nie ervaar nie.

In my ervaring van intellektuele teksontleding, het ek gepoog om 'n bykans Wiskundige benadering tot spel te volg. Ek het die gebeure in die toneelstuk afgebreek tot 'n reeks denkpatrone wat die vorm van Wiskundige formules gevolg het. Die omstandighede van die karakter sou as volg benader word:

“Die karakter is jonk” + “Die karakter het haar eerste liefdesteleurstelling ervaar”

**Afleiding 1:** “Die karakter beskik nog nie oor die perspektief om te besef dat sy weer geluk mag vind nie. Sy sal dus hartgebroke wees.”

Afleiding 1 + “Die karakter wis al die foto’s van haar geliefde van haar rekenaar af”

**Afleiding 2:** “Die karakter is in 'n toestand van emosionele wroeging. Sy neem stappe om hierdie gevoelens te verlig, deur die herinneringe aan haar geliefde te probeer vermy.”

Die patroon sou herhaal tot op die punt waar ek seker is dat ek die motivering van die optrede verstaan. Alhoewel deeglike begrip van die karakter se gegewe omstandighede nodig is om intelligente spel te lewer, is die bogenoemde benadering 'n kliniese vereenvoudiging van die karakter se ervaring. Hierdie benadering het gelei tot stereotipiese karakterinterpretasie.

Verder het ek gepoog om die reeks afleidings in my bewussyn te akkommodeer tydens repetisies en spel.<sup>40</sup> My gedagteprosesse is hierdeur oorgeneem, wat tot gevolg gehad het dat

---

<sup>40</sup>Retrospeksie en navorsing rakende die samelewing se geloof in die intellek het my egter geleer dat my steun op die omvang van my rasonale vermoëns in die toneelspelproses nie 'n bewustelike besluit is wat na aanleiding van deduktiewe redenering gemaak is nie. Hierdie oortuiging het eerder op ironiese wyse gespruit uit onbewustelike sosiale kondisionering wat die intellek as 'n almoënde kulturele werktuig voorhou.



ek geen agting aan die omgewing gegee het nie. Dus het die kunsmatige afleidings meer gewig gedra as lewende interaksie met my mede-akteurs.

Hierdie benadering is vanaf die staanspoor verkeerd. Indien menslike gedrag nie deur 'n empiriese meetinstrument (soos Wiskundige formules) beskryf en voorspel kan word nie (Delvin, 1997: 17), is dit nie moontlik om die volle omvang en kompleksiteit van 'n realistiese karakter se spontane gedrag met soortgelyke formules te begryp nie.

Tog kan spontane menslike gedragspatrone dikwels retrospektief as intellektueel sinvol beskou word. Hoe slaag die mens daarin om rasideel op te tree, sonder om die intellek in hul interaksie met hul omgewing in te span? Damasio (1994: 43) argumenteer dat rasidele redenering wat in sosiale interaksie gebruik word, verskil van die intellektuele redenering wat 'n mens gebruik om Wiskundige of voorwerp-verwante probleme op te los.

Om hierdie element te begryp, sal ek na die bogenoemde voorbeeld-formules verwys. By die eerste formule is ek as akteur bewus van die karakter se ouderdom en die sosiale stadium, ervaring en volwassenheidsvlak wat gewoonlik met hierdie fase gepaard gaan. Ek gebruik hierdie kennis, gepaard met die inligting rakende haar emosionele toestand, om 'n logiese afleiding oor haar geestestoestand te maak. Ek as akteur is dus objektief bewus van al hierdie inligting en probeer om dit in my spel te betrek en aan die gehoor te toon. My gedrag as aktrise word nie net ondersteun deur die kennis wat ek van haar omstandighede dra nie, maar ook deur die wete dat ek dit aan die gehoor moet toon.

Die karakter (wat 'n werklike, volronde individu verteenwoordig) is egter nie aktief bewus van die feitelike omvang van haar omstandighede nie: sy ervaar net die onmiddellike gevolge daarvan. Haar realiteit en gedrag word dus bepaal deur onmiddellike emosionele reaksies.

Die karakter se gedrag sal spontaan, eerlik en wispelturig wees. Haar reaksies gebeur onmiddellik met behulp van die outomatiese emosie-sisteem en haar redenering word deur die subjektiewe ervaring van die omstandighede bepaal. My gedrag as akteur sal meer moeisam wees, aangesien reaksies (wat spontaan en onmiddellik behoort te gebeur), eers deur die bewuste intellek as geloofwaardig of logies geëvalueer moet word. Alhoewel hierdie denkprouesse vinnig gebeur, is dit steeds nie so onmiddellik soos emosionele reaksies nie (Newton, 2015: 56).

Intellektuele redenering kan vergelyk word met die studie van Logika: 'n Wiskundige studieveld wat poog om te verduidelik hoe perfekte afleidings gemaak word (Delvin, 1997: 2).

Die alledaagse logiese gedrag<sup>41</sup> maak daarteenoor gebruik van die beperkte beskikbare inligting in 'n situasie (dikwels sensoriese waarneming en gevoelens) om 'n besluit rakende optrede te maak (Delvin, 1997: 19):

On occasion, our so-called rationality not only leads us to make decisions that contradict the hard facts of logic, it can make it extremely difficult for us even to see where we have gone wrong when pointed out to us [...] It would be surprising indeed if mathematical theory designed to handle the issues of mathematical reasoning were appropriate for the task of understanding rational human behaviour. It is not.

Wanneer die akteur egter sy intellek inspan om die omstandighede van die karakter Wiskundig te verstaan, verwyder hy die konteks en kyk op veralgemeenbare wyse na die karakter se gedrag. Dit is juis die konteks die beperkte inligting aan die karakter bied, waarbinne hy sy situasie-gebonde logiese gedrag kan voortbring. Deur middel van evolusie het die hierdie vorm van menslike redenering wat relatief tot die konteks bereken word, betroubaar geraak (Delvin, 1997: 367).

Die intellektuele akteur moet dus leer hoe om hierdie relatiewe redenering tydens spel te benut, eerder as om afhanklik te wees van die oormatige berekenende intellek. Die akteur moet intelligent en met begrip speel, eerder as om intellektueel te raak. Alhoewel intelligensie moeilik is om te definieer<sup>42</sup>, kan daar wel geredeneer word dat dit die vermoë om konteks-gebaseerde probleemoplossing toe te pas behels, gepaard met 'n hoë, effektiewe vlak van aanpasbaarheid. Dit is dus gesetel in die omstandighede van die individu, waar intellek poog om die omstandighede te bowe te kom deur veralgemeenbare en abstrakte beredenerings te maak. Die intelligensie word wel deur die intellek beïnvloed en ingelig (Bradshaw & Rogers, 1993: 365). Intelligensie verbuig dus kennis van die intellek om toepaslik in die omstandighede op te tree. Dit kan egter net gebeur indien die intellek nie oormatige ingespan word nie.

---

<sup>41</sup> Logiese gedrag verwys na die wyse wat hierdie term in die omgangstaal gebruik word en nie na die veralgemeenbare Wiskundige veld van Logika nie. Logiese optrede behels die gedragspatroon wat deur 'n redelike persoon gevolg word om binne die spesifieke konteks waarin hy homself bevind, sy doelstelling te bereik. Logiese optrede is dus bepaald met die konteks en die subjektiewe ervaring daarvan (Delvin, 1997: 12).

<sup>42</sup>Verwys na voetnota 38 in hierdie hoofstuk.

### 4.3 Redes vir die Oormatige Gebruik van die Intellek

Om die intellektuele akteur te help om hierdie uitdaging te oorbrug, moet daar gekyk word na die redes hoekom 'n akteur oormatig afhanklik raak van sy intellektuele fakulteit. Daar is verskeie redes hoekom akteurs intellektualiseer tydens toneelspel wat voortaan ondersoek gaan word.

#### 4.3.1 Werk met die Teks tydens die Toneelspelproses

Alhoewel die proses waartydens 'n emosionele stimulus tot 'n interpreteerbare gevoel ontwikkel duidelike stappe volg, is die individu nie bewus van die meganika van die onderbewuste aspekte tydens hierdie ervaring nie (Cohen, 2013: 84). Intellektuele prosesse word egter altyd eerstehands ervaar.

Dit is belangrik om te besef dat gedrag meer dikwels deur gevoelens self gemotiveer word as deur die intellektuele analise van gevoelens (Damasio, 2003: 145). Daar kan dus geredeneer word dat spontane gedrag nie rasioneel is nie<sup>43</sup>, maar outomaties voorkom wanneer die individu sekere stimuli teëkom<sup>44</sup>.

'n Individue kan wel 'n komende situasie antisipeer en redeneer oor wat die gepaste gedragspatroon moontlik sal behels (Cohen, 2013: 11). Wanneer die individu homself egter in hierdie situasie bevind, kan onvoorsiene omstandighede die beplande gedrag totaal omver gooi (Damasio, 2003: 145). Die werklikheid is dus nie “scripted” nie. Die mens sal in alledaagse situasies onvoorsiene stimuli teëkom en spontaan reageer.

Toneelspel verskil egter van die alledaagse lewe, aangesien die karakter se realiteit in die toneelstuk wel “scripted” is. Die akteur weet watter stimuli die karakter gaan teëkom (Lutterbie, 2011: 4). Die akteur sien dus die effek van sy karakter se stimuli<sup>45</sup> dikwels vir die eerste keer tydens die kognitiewe deurlees van die teks. Volgens Cohen (2013:8-9) kan dit die lewensvatbaarheid van die toneelspelproses beïnvloed:

---

<sup>43</sup> Verklaring is hier noodsaaklik: gedrag kan dikwels as rasioneel geïnterpreteer word, aangesien gedrag wat deur gevoelens gemotiveer word steeds deur 'n logiese volgorde van fisiese en emosionele prosesse voortgebring word. Dit word egter nie deur die rasionele brein van 'n individu beredeneer wanneer die gedrag voortgebring word nie.

<sup>44</sup> Gebeure vanuit die verlede beïnvloed gedrag in die hede (Cohen, 2013: 119). Sekere stimuli is dus nie vanaf geboorte in die individu gesetel nie, maar word deur die loop van die individu se interaksie met die omgewing aangeleer. Aangeleerde stimuli word egter steeds in die onderbewussyn opgeneem (Damasio, 2003: 37). Aangeleerde stimuli dui dus ook nie op die gebruik van bewustelike kennis nie.

<sup>45</sup> Die akteur sien nie die stimuli self nie, aangesien dit dikwels in die omgewing of die nuanses van die mede-akteur gesetel is. Die teks gee dikwels net die karakter se mondelinge reaksie (of die “effek van die karakter se stimuli”, weer.

We almost always first encounter a play by reading it. And therefore we may initially think of the play as a collection of words rather than a series of actions, of things characters say, not what characters do. [...] the first rehearsal [...] will ordinarily be a reading of the text. Of the words. There is nothing inherently wrong with this – indeed, it is generally unavoidable – but it does place an immediate emphasis on the play's language rather than its actions. And all too often that emphasis bleeds through to the actual performance.

Die lees van 'n teks kan maklik 'n gejaagde, intellektuele proses wees (Whyman, 2013: 51). Die akteur moet toelaat dat sy verbeelding hom lei gedurende hierdie stap. Indien die verbeelding nie die gegewe omstandighede van die karakter suksesvol skep nie, kan die eerste deurlees van die teks slegs op taal fokus en slegte gewoontes in die akteur setel (Hagen, 2009: 8). Die eerste deurlees van die teks kan dus tot oormatige gebruik van intellektuele prosesse lei en moet dus sensitief hanteer word (Whyman, 2013: 52).

Dieselfde geld vir die klem wat op teksanalise geplaas word. My eie ervaring van oordadige afhanklikheid van tekstuele afleidings, getuig van die kliniese benadering tot spel wat sodoende gevestig word. Die teks (letterlike woorde op papier) word geag as die bron van alle antwoorde op toneelspelvrae.

Alhoewel die teks in meeste Realisme-prosesse 'n kernrol te speel het met betrekking tot struktuur van die storielyn en 'n raamwerk vir aksies, kan die magiese aspek van menslike interaksie nie in die bladsye vasgevang word nie. Die akteur moet dus hierdie raamwerk internaliseer, maar steeds oop en ontvanklik bly vir die vloei van impulse tussen hom en sy mede-akteur.

#### 4.3.2 Psigologiese Verdedigingsmeganismes

Die gebruik van verdedigingsmeganismes is 'n algemene voorkoms. Hierdie tendens behels dat 'n individu homself met misleidende denke van 'n realiteit wat hy nie in die gesig wil staar nie, weerhou (Whitbourne, 2011). Dit hou dikwels verband met angs wat gepaard gaan met konfrontasie van vernedering of swakhede.

Die Sielkundige veld van psigoanalise het rasionalisering en intellektualisering as 'n verdedigingsmeganismes geïdentifiseer (Bedworth & Bedworth, 2010). Intellektualisering

behels die neutralisering van gevoelens deur te fokus op gedagteprosesse en probleemoplossing-strategieë (Whitbourne, 2011).

Rasionalisering verwys na die oormatige gebruik van rasionele denke om sekere gedragspatrone te regverdig of te verduidelik. Dit hou dus verband met die individu se eie afbrekende of ongewone gedrag, in plaas van gebeure waarvan hy 'n slagoffer is (Whitbourne, 2011). Dit word dikwels gekenmerk aan 'n verskuiwing van die skuld na 'n ander party, of om onverwante gebeurtenisse as oorsaak van die bepaalde gedragspatroon aan te bied.

Hierdie verstandelike patrone word toegepas wanneer die individu nie die omvang van hul emosionele realiteit wil aanvaar nie (Bedworth & Bedworth, 2010). Rasionalisering word dus 'n vaardigheid waarmee die onderbewussyn onderdruk kan word. Bewuste denke is meer soepel as proposisionele houdings en emosionele reaksies. Intellektuele redenering kan gebruik word om emosies opsy te skuif sodat die individu nie daardeur gekonfronteer word nie (Kenny, 192: 126).

Verdedigingsmeganismes gaan met 'n algemene afgestomptheid teenoor die voorkoms van emosie gepaard. Die emosionele impak van die gegewe omstandighede word as ondraaglik geag. Sodoende word die intellek betrek om eerder 'n koue, kliniese benadering tot die omstandighede in te neem.

Hierdie proses eggo my intellektuele benadering tot toneelspel. Deur alle moontlike oorsake van die karakter se emosionele toestand te ondersoek en verstaan, het emosie slegs die laaste stap in 'n logiese ketting van gebeure geraak. Dit is gelykstaande aan Whitbourne (2011) se verduideliking van die proses van intellektualisering en rasionalisering: Die emosionele katalisators in die omstandighede word nie ontken nie, maar geen ruimte vir spontane ervaring van emosie word toegelaat nie.

#### 4.3.3 Die Intellek as Beheermaatreël

Die intellek as beheermaatreël sluit nouliks by die verdedigingsmeganismes aan. Damasio (2003: 54) lê klem op die impak van die samelewing en kulturele norme op die ervaring van die individu. Vir die samelewing om te funksioneer, word sekere emosionele reaksies as onvanpas en teenproduktief geag. Gepaste emosies word wel aangemoedig en ondersteun of begryp deur die samelewing, terwyl ander emosies deur dieselfde samelewing afkeur of onderdruk word (Newton, 2015: 59). Die mens word dus gekondisioneer om sy emosionele reaksie in te perk soos deur die samelewing voorgeskryf word.

Hoe emosie uitgedruk en ontvang word, is afhanklik van die sosiale norme van die kultuur (Newton 2015: 59). Die akteur gebruik dus dikwels intellektuele prosesse en redenering om vernederende emosies of gevoelswaardes te onderdruk. Die intellek word gebruik om die toneelspel te voorspel, sodat die akteur nie weerloos gelaat word of onkant gevang word deur die optrede nie.

Die intellek word dus ingespan as gevolg van selfbewustheid en die vrees vir weerloosheid, in 'n poging om die omstandighede te beheer ten gunste van die intellektuele akteur se ervaring.

#### 4.3.4 Die Waarde van die Intellek in die Westerse Samelewing

Die mens is 'n sosiale wese. Daar is verskeie voordele vir die individu wat aan 'n samelewing behoort. Op evolusionêre vlak het 'n groepstruktuur aan die individu meer toegang tot bronne, meer effektiewe jagpatrone en 'n kleiner kans om vatbaar te wees vir roofdiere verseker (Bradshaw & Rogers, 1993: 374).

Die hedendaagse samelewing bied steeds biologiese en oorlewing-gebaseerde sekuriteit aan die individu, maar die struktuur is grootliks gebaseer op die verwerwing en toepassing van inligting (Delvin, 1997: viii). Westerse kultuur word gedomineer deur die benadering tot kennis wat teruggelei word na Plato en sy leerkrag, Sokrates. Die liefde vir Wiskunde en presiese definisies van konsepte het gelei tot die agting van enige talente, vermoëns en aktiwiteit of vaardigheid wat nie deur rasionele argumente gedefinieer of verduidelik kan word nie, as sekondêr of minder belangrik vir die voortbestaan van die samelewing (Delvin, 1997: 182).

Hierdie waardesisteem word geëggo in skoolsisteme en opvoedingskemas. Skoolsisteme is gerig op gestandaardiseerde toetse wat dikwels lei tot 'n ontmoediging van kreatiwiteit in die leeromgewing (Long & Plucker, 2015: 315). Die mees nuttige kennis word gesien as dit wat deur universele, eksterne, konteks-vrye reëls wat algemene patrone kan vasvang, uitgedruk kan word (Delvin, 1997: 262). Die oortuiging bestaan dat slegs hierdie kennisstrukture 'n daadwerklike bydra tot die samelewing kan lewer. Studierigtings wat fokus op menslike gedrag word "sagte wetenskappe" genoem en word algemeen as minder uitdagend én minder waardevol tot die samelewing geag (Delvin, 1997: 51).

Newton (2015: 59) identifiseer sekere universele dimensies in mense se waardes: eerstens motiveer die verkryging van mag en behaling van sosiale prestasies ons waardes. Tweedens word waardes bepaal deur die behoefte aan stimulasie en sekuriteit. Die denkpatoene wat

hierdie waardes in die samelewing ondersteun, sal dus geïnternaliseer word en in bewuste denke toegepas word.

Dit is nie noodwendig so dat die samelewingstruktuur die mens se outomatiese reaksie- en gedragsvorming beïnvloed nie. Dit het wel 'n invloed op die agting of status van hierdie betrokke intellektuele denke, soos gesien kan word in Delvin (1997: 4) se verduideliking van die ontwikkeling van die sosiale aansien wat 'n studieveld soos Logika geniet:

As Logic developed, it gained in stature, and by the beginning of the twentieth century, there was a growing belief that logic could provide a single, all-powerful and fundamental framework for precise explanations of all reasoning and rational behaviour.

Die samelewing word dus geleer dat intellektuele denke die korrekte benadering tot moontlike probleemsituasies is. Dit is dus nie verbasend dat sekere akteurs, wat hul hele lewe lank staatmaak op intellektuele redenering om uitdagende situasies te oorkom, hierdie probleemoplossing-strategie in hul kuns wil betrek nie.

Zhang (2015: 113) meen dat die intellek egter nie net aan Wiskundige berekening gekoppel moet word nie en dus nie so voor die hand liggend is nie. Hy identifiseer drie tipes intellektuele style:

1. Die eerste styl toon 'n voorkeur vir take wat 'n lae strukturele vlak het. Minder riglyne bied aan hierdie individue stimulerende omstandighede vir probleemoplossing. Dit laat individue toe om inligting op 'n meer komplekse manier te prosesseer en is nie afhanklik van Wiskundige formulering by kreatiwiteit nie. Dit laat oorspronklikheid en vryheid toe. Hierdie groepering bestaan uit hoogs kreatiewe individue.
2. Hierdie styl verkies 'n duidelike struktuur in take en prosesseer inligting op 'n meer simplistiese, geformuleerde wyse. Mense wat hierdie styl van intellektuele redenering volg, daag nie tradisionele konvensies uit nie en toon groot respek vir outoriteit. Dit gaan ook gepaard met 'n skraler kreatiewe potensiaal as individue wat oor die eerste intellektuele styl beskik.
3. Die derde styl is meer soepel in toepassing: Individue kan van beide aspekte van die bogenoemde style gebruik maak, afhangend van wat die omstandighede verg.

Tipe 2 en 3 word deur die samelewing as meer suksesvolle intellektuele style geag, aangesien dit meer toepassingsmoontlikhede in terme van Wiskundige en Logika-gebonde probleemoplossing het. Dit word dus as meer waardevol vir die ontwikkeling van die samelewing geag (Zhang, 2015: 113).

Die samelewing neem denkers soos Descartes se posisie verder totdat dit geassimileer word in Westerse denke en waardes. Westerse denkwyses word gedomineer deur hierdie aannames, waar die koel, logiese rasonale mens baie meer betroubaar geag word as die intuïtiewe denker. Tog word die Tipe 1 intellektuele styl (wat as liberaal en kreatief geag word) geken aan hoër vlakke van metakognisie: die vermoë om introspeksie te doen en eie denke te evalueer (Zhang, 2015: 115).

Vir 'n akteur is hierdie introspeksie en konteks-gebondenheid van die Tipe 1 intellektuele styl uiters belangrik. Pascal meen dat daar 'n waarheid in die mens bestaan wat dieper as Logika kennis strek: "The heart has its reasons that the reason do not know." Die akteur moet sy eie wese en organisme kan manipuleer, sonder om daarmee te klinies te werke gaan. Indien die koue intellek nie inmeng nie, kan eerlike, lewenslustige spel op die verhoog geproduseer word.

#### 4.4 Afsluiting: Op die Pad na 'n Oplossing

Geen suksesvolle studie van die akteur se kunsvaardigheid in die Realisme stel die intellek as die enigste bron van kreatiewe spel voor nie (Malague, 2012: 207). Salk (in Damasio, 1994: 189) is van mening dat kreatiwiteit eerder afhanklik is van 'n "vermenging van intuïsie en redenering". Deur die "intellek" as 'n taboe voor te stel, kan die kreatiewe proses moontlik ingekort word. Dit sal dus onverantwoordelik wees om alle intellektuele prosesse vanaf die staanspoor as 'n struikelblok te illustreer.

Die studie en praktyk van toneelspel is 'n akademiese veld waarin menige teoretici en navorsers hul professionele lewens gewy het. Verskeie teorieë wat die akteur in fisiese ontwikkeling lei of die akteur van die vloei van impulse bewus maak, het al die lig gesien. Tog word die intellektuele akteur met 'n mate van ongeduld ontvang. Aan so 'n akteur word daar gesê dat hy nie moet dink nie, maar impulse moet ontvang en moet "doen" (Meisner & Longwell, 1989: 57).

Vir die akteur wat oormatig van die werking van die intellek afhanklik is, is die opdrag om impulse te volg eerder die einddoel, maar nie 'n middel om hierdie doel te bereik nie (Malague, 2012: 112). Dit is noodsaaklik om tyd en aandag te belê in die ontwikkeling van metodes wat



aan die akteur ondersteuning bied om sy intellek op 'n produktiewe manier by die toneelspelproses te betrek.

Intellektuele benaderings tot uitdagings is nie onaanpasbaar nie. Zhang (2015: 115) Vind dat intellektuele style deur sosialisering en opleiding verander kan word. Dit is dus moontlik om die akteur wat oormatig van sy intellek afhanklik is, te begelei na 'n minder kliniese benadering tot toneelspel.

Die intellektuele akteur is gemoeid met die konstante evaluasie en bewustheid van die reëls van sosiale interaksie. Hierdie reëls word dan in toneelspel betrek, maar op 'n kliniese of berekende wyse wat tot kunsmatigheid lei. Die intellektuele akteur moet dus sy afhanklikheid van die bewuste kennis van “sosiale reëls” laat vaar en hierdie reëls internaliseer tot 'n outomatiese reaksie.

Delvin (1997: 177-178) herinner sy leser aan die tennisspeler wat 'n hoë vlak van bekwaamheid bereik en sodoende die *inner game* begin speel. Dit verwys na 'n *piek-performance*, wanneer 'n kundige praktisyn vergeet van alles wat hy/sy weet van die sport en speel op grond van instink alleen. Hierdie *inner game* is instinktief en moeiteeloos. Dit behels nie die bewustelike volg van reëls nie, eerder die internalisering van die begrip van reëls sodat dit in outomatiese reaksieprosesse opgeneem word.

Akteurs moet, volgens Cohen (2013: 16) leer *wat om te dink*. Die bewuste intellektuele kognisie moet vervang word deur outomatiese en intelligente reaksieprosesse. 'n Benadering tot toneelspel moet dus aan die akteur genoegsame blootstelling aan die reëls of struktuur van die optrede bied, maar ook die oorbrugging van die reëls tot interne reaksieprosesse begelei.

Die intellek moet gestimuleer word om intelligente gedrag na vore te bring, sonder om te verval in 'n berekende benadering tot spel. Long en Plucker (2015: 316) stel hiervoor die ontwikkeling van kreatiwiteit en verbeelding voor. Hulle meen dat kreatiewe denke bydra tot persoonlikheidsontwikkeling, verbetering van die outomatiese inname van informasie en professionele sukses.

Verder moet 'n benadering tot toneelspel aan die akteur 'n mate van gemak en beskerming bied, om te vermy dat die intellek die omstandighede probeer voorspel en beheer. Newton (2015: 62) meen dat 'n individu meer geneig is om oop te wees vir die verandering van verstandelike strukture indien hy in 'n goeie bui is en nie bedreig voel nie. Indien die akteur dus gelei word tot die oorbrugging van selfbewustheid en die aanvaarding van ongemaklike

emosies as 'n deel van die skeppingsproses, sal die geneigdheid om intellek as 'n verdedigingsmeganisme te betrek, makliker oorkom word.

In die volgende hoofstuk word hierdie spesifikasies in toneelspelteorie ondersoek en vergelyk om 'n benadering tot toneelspel te skep. Indien die bogenoemde uitdagings aangespreek word, kan die akteur se intellek moontlik produktief betrek word, sonder om die akteur te inhibeer.

## Hoofstuk 5: Die Teorie in die Praktyk

### 5.1. Oorsig

The actor who gets into her character's situation, [...] gets into her character's feedback loop. Like the character she plays, she both sends and receives a great spectrum of information which guides her towards the fulfilment of her goals and supergoals. This is essentially what Stanislavsky [*sic*] meant by the "living of the part," which could be perhaps more specifically described as "living the character's life," or experiencing the character's interactions. The mechanism for doing this may be called *making contact*.

Robert Cohen (2013: 35, outeur se eie aanhaling en beklemtoning, my weglating) bied hier 'n moontlike antwoord op die paradoks van die akteur<sup>46</sup> wat in die Hoofstuk een aangeraak word. Die intellektuele akteur (vir wie hierdie paradoks 'n swaar las is) poog om tydens toneelspel bewus te bly van moontlike aspekte wat 'n invloed op die karakter se lewe mag hê. Hierdie denkprosesse belemmer die spontane vloei van impulse en lei tot berekende, of ongeloofwaardige gedrag.

Die intellek is hoofsaaklik gemoeid met veralgemening en universele konsepte. Die kennis wat deur hierdie fakulteit beredeneer word, is uiters waardevol wanneer retrospektiewe analise vereis word, of met die voorspelling van die moontlike uitkomst van 'n gegewe situasie. Dit is egter nie 'n agent van spontaniteit of impulsiewe gedrag nie.

Dreyfus en Dreyfus (in Delvin, 1997: 178-180) beskryf 'n 5-vlakkige model van Menslike Bedrewenheid. Met behulp van hierdie model kan die effektiwiteit van gespesialiseerde menslike gedrag met betrekking tot 'n spesifieke taak, gemeet word.

---

<sup>46</sup> Dié uitdaging behels die teenstrydigheid waarmee die akteur te werk moet gaan: 'n akteur moet tydens toneelspel geloofwaardige gedrag produseer wat getuig van 'n karakter se spontane reaksie op die wat hy of sy teëkom, ten spyte van die feit dat die akteur bewus is van die uitkomst van die toneelstuk en dus ook bewus is van sy / haar karakter se lot.

Die uitvoer van gestandaardiseerde take<sup>47</sup> behels gewoonlik die volg van sekere vasgestelde reëls. Dit is in der waarheid die wyse waarmee 'n individu met hierdie reëls omgaan, wat bepaal hoe gevorderd sy of haar vermoëns in dié spesifieke gebied of taak is.

Volgens Dreyfus en Dreyfus (in Delvin, 1997: 178) is die Beginner (op die eerste vlak van dié model) gemoeid met gestandaardiseerde reëls, eerder as die veranderlikes wat die spesifieke konteks oplewer. Weens die beginner se tekort aan ervaring, sal hy nie die reëls bevraagteken nie, maar ook nie buigbaar wees om op die vereistes van die konteks te reageer nie. Die reëls word dus as letterlik en absoluut geïnterpreteer. Hier is 'n onervare *performer* wat 'n onvoorbereide voorlesing van 'n toneeltekst doen, ter sprake. Hy sal die teks kan volg en lees wanneer sy beurt hom voordoen, maar hy sal nog nie die nodige nuanses in sy stem en liggaamstaal hê om spontane menslike interaksie te verteenwoordig nie.

Die Gevorderde Beginner, wat die volgende vlak van die model beklee, sal homself ook onderwerp aan die gegewe stel reëls, maar hy sal begin om die onmiddellike konteks van die optrede in ag te neem. Dit wil sê dat die Gevorderde Beginner die vermoë ontwikkel om die reëls te interpreteer. Hierdie vlak van bedrewenheid kan vergelyk word met die akteur wat sy karakter begin verstaan, maar nog nie die sy teks ken nie. 'n Voorlesing kan gedoen word, maar die skep van spontane of geloofwaardige toneelspel sal belemmer word deur die akteur se afhanklikheid van die toneeltekst.

Die Bevoegde Deelnemer het die reëls van die gegewe aktiwiteit onder die knie en tree in die afgebakende konteks met redelike sukses op. Die reëls van die situasie word steeds in ag geneem, maar die Bevoegde Deelnemer kan vloeibaar daarmee te werk gaan. Sy optrede is dus minder moeisam, aangesien hy 'n meer holistiese en outomatiese begrip van die reëls het en dus nie konstant bewustelike besluite oor die volgende stap hoef te neem nie.

Tog sal die Bevoegde Deelnemer waarskynlik nie goed kan reageer in 'n noodgeval nie. Hierdie deelnemer het wel 'n mate van gemak in die aktiwiteit ontwikkel, maar Dreyfus en Dreyfus (in Delvin, 1997: 179) dui daarop dat hy nie die vermoë het om uitdagende of onvoorsiene omstandighede spontaan te bestuur nie. Hy sal terugkeer na sy kennis van die kliniese stel reëls wat ter sprake is by die uitvoer van die aktiwiteit.

---

<sup>47</sup> Hierdie “gestandaardiseerde take” verwys na enige gedragspatrone waar sekere reëls in die spesifieke konteks ter sprake is. Take kan wissel vanaf gereguleerde gedrag (soos die wetgewing wat gepaard gaan met die bestuur van 'n voertuig) tot formele sportaktiwiteite tot selfs meer informele sosiale interaksie. Elkeen van hierdie take vereis 'n spesifieke gedragspatroon wat van toepassing is in 'n afgebakende scenario of konteks.

Dit is op hierdie vlak van bedrewenheid waar die intellektuele akteur gevind word. Alhoewel hierdie akteur waarskynlik oor 'n goeie begrip van die teks en die karakter beskik, sal hy nie spontaan kan reageer wanneer onvoorsiene omstandighede, naamlik die fyner nuanses van interaksie met die mede-akteur, ter sprake is nie. Die intellektuele akteur sal tydens hierdie interaksie poog om die gedrag te analiseer na aanleiding van die sosiale reëls wat hy in sy toneelspel probeer navolg. Die toneelspel raak op hierdie manier meganies en moeisam.

Op die volgende vlak van bedrewenheid word die Ervare Deelnemer gevind. Hierdie individu is meer spontaan. Hy herken eerder die situasie vanuit ervaring en reageer na aanleiding van 'n geoefende refleks (Dreyfus & Dreyfus in Delvin, 1997: 179). Die besluit om in onvoorsiene omstandighede 'n aanpassing te maak is steeds 'n bewustelike besluit, maar dit is instink, (gegrond op ervaring van soortgelyke gebeure) wat die Ervare Deelnemer tot daardie vlak van bewusmaking gebring het.

Vir die Kenner, wat die hoogste vlak van bedrewenheid behaal het, is die kennis van die reëls nie meer ter sprake nie (Dreyfus & Dreyfus in Delvin, 1997: 179). Terme soos vaardigheid en intuïsie of instink word gebruik om hierdie deelnemer se optrede te beskryf. Die Kenner se *performance* is dus moeiteeloos en onbewustelik. As die betrokke aktiwiteit normaal verloop, maak hierdie deelnemer nie bewustelike besluite nie en los nie probleme op nie: hulle doen bloot net wat altyd werk (Lutterbie, 2011: 12).

Hieruit kan ons dus aflei dat die Kenner *nie* iemand is wat die reëls baie goed *ken* en dit dus bloot *noukeurig volg nie*, aangesien hy nie aktief bewus is van die reëls wat die aktiwiteit beheer nie. Die reëls is in der waarheid geïnternaliseer sodat ideale gedrag outomaties of instinktief geskied – geen analise van die situasie is nodig nie (Lutterbie, 2011: 12).

Die Kenner kan vergelyk word met 'n akteur wat uiters bekwaam is met die skep van 'n geloofwaardige karakter en spontane, eerlike gedrag. Interaksie met ander akteurs word nie deur 'n analiserende intellek (of enige ander struikelblokke) geïnhibeer nie. Die akteur is nie net geslaagd in sy *performance* en begrip van die spesifieke karakter wat hy moet vertolk nie, maar is ook vaardig in terme van sy fisiese en emosionele voorbereiding.

Die ideaal is dat die akteur die “reëls” van toneelspel (én sosiale interaksie) internaliseer om geloofwaardige gedrag spontaan voort te bring. Reëls van 'n aktiwiteit help die deelnemer net om die omvang en moontlikhede van die taak aan te leer. Soos wat die deelnemer se vaardigheid toeneem, neem die reëls se belangrikheid af. Lutterbie (2011: 13) herinner die leser egter daaraan dat die vaardighede wat aangeleer word soos wat die gegewe reëls meer

geïnternaliseer word, nie natuurlike gedragsspatrone is nie. Dit word verfyn en gevorderd deur middel van gereelde repetisie en oefening.

Die intellektuele akteur word egter meer beperk deur die maak en volg van reëls. Eerstens poog hierdie akteur dikwels om die sosiale situasie te analiseer en “gepas” op tree. Die skep van ’n karakter raak ook ’n kunsmatige proses, aangesien “karakter” afgelei word van die stel gegewens wat in die toneelstuk uitgebeeld word.

Cohen (2013: 15) stel voor dat die akteur se denke belyn moet word om te verseker dat die akteur die paradoks van bewussyn waaraan hy blootgestel word, kan benader sonder om fokus te verloor. Die akteur moet sy denkprosesse en verstandelike benadering tot ’n rol aanpas om te verseker dat die intellek (en alle ander kognitiewe fakulteite) gestimuleer word, maar nie oor-aktief betrek word nie. Sodoende kan die akteur ideale spel produseer: “Properly aligned thinking can release an actor into absolute spontaneity, and can reveal her personal wholeness” (Cohen, 2013: 16).

Hierdie teoretiese oortuiging is egter slegs van waarde indien dit toepassing en resultate in die praktyk vind. Die volgende afdelings word toegewy aan die bespreking van ’n versameling praktiese oefeninge wat gemik is daarop om die intellektuele akteur te lei en by te staan in die balansering van sy organisme.

## 5.2. Praktiese Toepassing: die Balansering van die Intellek

Die doelstelling van die praktiese oefeninge en benadering is om die intellektuele akteur te help om sy intellektuele fakulteit met werking van die res van sy organisme te balanseer. So ’n doelstelling is egter te breed en non-spesifiek om in hierdie formaat in die praktyk aan te pak. Dus is dit nodig om dié doel af te breek tot meer praktiese doelstelling-eenhede. Hier volg ’n bespreking van elkeen van hierdie doelstellings.

### 5.2.1. Die Ontwikkeling van Situasië-gebaseerde Denke

In my eie benadering tot teks- en karakteranalise het ek die karakter as ’n verwyderde entiteit bestudeer. Die intellek is bemoeid met die hantering en verwerking van universele konsepte. Dit het dus nie die vermoë om die onmiddellikheid van die spesifieke situasie van die karakter

te begryp nie. Soos bespreek in Hoofstuk vier<sup>48</sup> was my benadering tot die karakter objektief en klinies: die karakter is gesien as 'n versameling stellings waar rondom ek 'n "gepaste reaksie-patroon" kon ontwikkel.

Hierdie benadering het tot gevolg gehad dat ek die karakter, eerder as haar situasie, analiseer. Cohen (2013: 18) stel egter voor dat die akteur die volgende benadering volg: "From the actor's viewpoint, it is situation, not character, which is dominant [...] all people, and therefore all characters in plays, think about their situations, and what they want from them, more than their own personalities or characters."

Deur die fokus op die situasie, eerder as die karakter se persoonlikheid te plaas, kan die akteur nader beweeg aan denkpatriene wat gelykstaande aan dié van die karakter is. Lutterbie (2011: 24) glo dat die denke van die akteur nie van die omgewing geskei kan word nie: "there is a reciprocal relationship between thought and experience that marks the inextricable intertwining of the environment and the actor."

Die akteur moet daarom die ervaring van die karakter binne-in die gegewe omstandighede ondersoek, sodat die onmiddellikheid van die ervaring duidelik raak. Hierdie onmiddellikheid word ook in die verhouding wat die karakter met ander karakters het, gevind. Die verhouding tussen die karakter en ander in die nabye omgewing, bepaal die karakter se ervaring van die omstandighede.

Dit wat die karakter op die gegewe oomblik teëkom, bepaal wat hy ervaar en hoe hy reageer. Indien die onmiddellikheid van situasie duideliker raak, kan die akteur sy denke begin ontwikkel na 'n meer toekoms-gerigte benadering.

### 5.2.2. Die Ontwikkeling van Toekoms-gerigte Denke

Die intellek verleen aan die mens die vermoë om die uitkomst van vergange situasies te analiseer en volgens dié bevindinge voorspellings te maak rakende die uitkomst van 'n soortgelyke situasie in die toekoms. Die mens beskik selfs oor die vermoë om die gedrag van ander mense te voorspel (Bradshaw & Rogers, 1993: 386).

Hierdie voorspellings berus op gebeure uit die verlede, eerder as 'n oog op die toekoms. In die alledaagse lewe, daarteenoor, is die mens op die mees basiese vlakke gerig op die behoud en

---

<sup>48</sup> Verwys na afdeling 4.2.2 Die Intellek in Toneelspel.

verwesenliking van sy organisme. Dit behels dat die mens ontvanklik is vir stimuli uit die omgewing én toepaslik daarop reageer. Die akteur wat sy toneelspel baseer op analise van gebeure vanuit die verlede is besig om die werklike prosesse van die mens se interaksie met sy omgewing te ontken.

Die denke van die karakter is gefokus op die onmiddellike omgewing (soos in die vorige afdeling bespreek is) én die toekoms. Cohen (2013: 2) stel die doelstelling van die karakter in sy gegewe omstandighede as die mees fundamentele vlak van bewussyn waaroor die akteur moet beskik. Hierdie doelstelling behels die karakter se soeke om sy omgewing en situasie te verbeter.

Hiervoor stel Cohen (2013: 30-31) *cybernetic*<sup>49</sup> denke voor. Hy meen dat die akteur se bevindinge rakende die “motivering” van ’n karakter gesetel is in die karakter se verlede. Die karakter sal, soos ’n werklike persoon, eerder gesteld wees op dit wat hy kan *kry of behaal* (die doelstelling) en nie op die *rede* hoekom hy dit nastreef nie (die motivering).

Die akteur moet dus leer om in denke oor die karakter se optrede nie te fokus op die vraag “Hoekom doen die karakter dit?” nie, maar eerder te vra “Waarvoor doen die karakter dit?” Deur die akteur te laat fokus op die nastrewe van ’n doelstelling, eerder as die soeke na motivering is volgens Cohen (2013: 34, outeur se eie beklemtoning) uiters belangrik om die volgende rede: “[this] is the central mechanism by which an actor moves from *understanding* a character to *playing* the character and bringing the character to life.”

Hierdie skuif in denke sal die intellek van die akteur stimuleer, aangesien daar steeds ’n logiese uiteensetting van die karakter se doelstellings gemaak moet word. Volgens Stanislavski (in Swart, 2014: 282) sal hierdie betrekking van die logika van die intellek, die weg baan vir die ontwikkeling van emosies en gevolglike gevoelens in die akteur. Wanneer die akteur tydens praktiese toneelspel (deur die oë van die karakter) die doelstellings aktief nastreef, behoort die doelstelling die intellek te stimuleer om logiese gedrag te produseer.

---

<sup>49</sup> Cohen (2013: 31) verklaar dat die term “*cybernetic*” afkomstig is vanaf die Griekse woord met die betekenis “*good at steering*” na aanleiding van wiskundige Norbert Wiener se bevindinge rakende doelgerigte denke in rekenaarprogrammering.



### 5.2.3. Die Kreatiewe Verbeelding

Stella Adler (2000: 68) stel die gebruik van die akteur se kreatiewe verbeelding as een van die mees belangrike vaardighede van die bedrewe akteur voor, aangesien dit die akteur toelaat om 'n groter, mooier lewe te leef as wat die werklikheid kan bied. Hierdie ideaal kan ook bydra tot die oorbrugging van die intellektuele akteur se afhanklikheid van 'n oor-aktiewe intellek.

Adler (2000: 139) getuig dat Stanislavski in persoonlike sessies teenoor haar die kardinale belang van die akteur se verbeelding beklemtoon het. Stanislavski het in der waarheid sy aanvanklike benadering tot emosionele geheue<sup>50</sup> verwerp ten gunste van die ontwikkeling van die akteur se verbeelding (Swart, 2014: 19).

Michael Chekhov het die verbeelding as die sentrale dryfkrag van enige kreatiewe skepping geag (Callow in Chekhov, 2003: xix). Die verbeelding betrek die kreatiwiteit, wat bestaan uit 'n kombinasie van intuïsie en redenering (Salk in Damasio, 1994: 189). Deur die verbeelding te versterk, kan die akteur se redeneringsvermoëns, wat in die intellek gesetel is, produktief by die skeppingsproses betrek word.

### 5.2.4. Integrasie van die *Body-Mind*

Om die akteur te lei tot holistiese beliggaming van sy volledige organisme, is nie 'n nietige taak nie. Dit is ook nie 'n ideaal wat vinnig bereik kan word nie. Tog kan daar gestreef word na die ideaal van volledige beliggaming van die organisme.

Deur oormatige afhanklik van die intellek te wees, blok die akteur verskeie aspekte van sy organisme uit sy ervaringsveld uit. Soos in Hoofstuk drie bespreek is, vorm die *body-mind* 'n geheel wat deur middel van interafhanklike wisselwerking funksioneer: “the mind is of the body, the body of the mind, and their integration is central to all of the processes we associate with being alive” (Sheets-Johnstone in Lutterbie 2011: 24).

Daar moet dus verhoed word dat die intellektuele akteur sy liggaamlike fakulteite afskeep of ontken.

---

<sup>50</sup> Emosionele Geheue het aanvanklik deelgevorm as 'n stap van Stanislavski se “sisteem” en het behels dat die akteur in sy eie geheue en verlede delf om 'n emosionele reaksie tydens spel voort te bring. Hierdie stap is verwerp deur Stanislavski, maar het sterk ondersteuning van die Amerikaanse akteur Lee Strasberg ontvang.

### 5.3. Die Oorsprong van die Oefeninge: die Aanvanklike Praktiese Proses

Hierdie studie het ontwikkel vanuit my eie worsteling met die kwessie van die akteur se intellek. Die navorsing en ondersoeking wat in hierdie tesis weergegee word, is nie my eerste poging om die onderwerp van die intellek van die akteur te ondersoek nie. Alhoewel ek glo dat al my vorige pogings om hierdie onderwerp te ondersoek, gelei het tot die kennis wat in hierdie tesis weergegee word, is dit op hierdie punt belangrik om te verduidelik waar my praktiese kennis en insigte sy oorsprong vind.

In 2015 het ek die onderwerp van die akteur se intellek in die skeppingsproses vanuit 'n ander invalshoek begin bestudeer. Die studie het op daardie tydstip eerder die intellek as 'n potensiële hoofbron van kreatiewe skepping ondersoek. Vanuit my resultate het ek bevind dat die studie in daardie vorm beperkte toepassingsgeleenthede gebied het. Tog het my praktiese proses waardevolle insigte gebied rakende die intellektuele akteur se oorbrugging en balansering van sy intellek in proporsie met die res van sy organisme.

Dit het tot gevolg gehad dat ek die rol van die intellek herondersoek het. Vanuit my nuwe insigte en navorsing, het die studie sy huidige vorm ingeneem. Ek het egter gevind dat sekere van die bevindinge vanuit die praktiese proses wat in 2015 gevolg is, steeds die praktiese toepassing van die studie in sy huidige vorm toelaat. Ek sal dus in hierdie afdeling die agtergrond gee rakende die omvang en aard van hierdie eksperiment.

#### 5.3.1. Raamwerk en Vorm van die Aanvanklike Eksperiment

Die eksperiment wat in 2015 aangepak is, is ontwerp rondom die volgende vraag: “Kan die intellek van die akteur as 'n bron van kreatiewe spel gebruik word?”

Om hierdie vraag te beantwoord het ek onderneem om twee produksies van dieselfde toneelstuk gelyktydig met twee geselskappe te vervaardig. Ek het as navorser-praktisyn die rol van regisseur-fasiliteerder ingeneem.

In hierdie dualistiese proses het ek met die een geselskap (Proses A) gepoog om 'n benadering gebaseer in intellektuele, berekende spel én beredeneerde teksanalise te volg. Die tweede geselskap (Proses B) het 'n proses wat in instinktiewe gedrag gesetel is, gevolg. In hierdie konteks is metodes om die inhiberende effek van die intellek te voorkom, ondersoek. Daar is

meer gefokus op die nie-materiële aspekte van toneelspel, soos die verhouding tussen die akteurs en die ontwikkeling van die verbeelding.

Die repetisieprosesse het gelyktydig geskied, met daaglikse kontakssessies tussen my en beide geselskappe. Daar is verskeie oefeninge afsonderlik geïmplementeer, wat toegepas is in die proses om voor te berei vir die *performance* van die produksie.

### 5.3.2. Selektering van die Deelnemers

Die eksperiment het slegs vier deelnemers vereis – twee mans en twee vroue – wat verdeel is in twee geselskappe van een man en een vrou elk. Hierdie pare het intiem met mekaar en met my saamgewerk om die eindelike *performances* op die planke te bring.

Al vier deelnemers was op daardie stadium tweedejaar toneelspelstudente aan die Universiteit van Stellenbosch. Ek het die deelnemers self geselekteer en genader om betrokke te raak by die eksperiment. Die keuse om dié spesifieke akteurs te nader (eerder as om byvoorbeeld oudisies te hou) is gemaak met die doel om ’n verlangde tipe akteur met ’n bepaalde benadering tot toneelspel by die studie te betrek.

Die akteurs moes aan ’n sekere profiel voldoen. Ek het gepoog om by elke geselskap een akteur wat hom-/haarself as “intellektueel” bestempel, of wat die balansering van die intellek uitdagend vind, te selekteer. Die mede-deelnemer wat ek gekies het, was in albei gevalle ’n akteur wat meer instinktief en spontaan te werk gaan én makliker toegang tot die vloei van impulse verkry.

Ek het hierdie oordeel getref vanuit die werk<sup>51</sup> wat ek in die verlede met die betrokke akteurs gedoen het, of na aanleiding van hulle toneelspel wat ek waargeneem het. Ek het gepoog om hulle profiel te bepaal en ander waardevolle inligting op te doen deur middel van gereelde onderhoude wat ek met die deelnemers gevoer het.

---

<sup>51</sup> My blootstelling aan hierdie studente se werk het onderskeidelik op verskillende vlakke geskied. Ek het van te vore met van dié akteurs in ’n soortgelyke regisseur-akteur-verhouding gestaan. Ander het ek as ’n mede-akteur leer ken tydens ’n ander proses. Een van hulle het ek nog nooit mee saam gewerk nie, maar ek het haar praktiese werk al waargeneem en het op verskeie informele geleenthede die toneelspelproses met haar bespreek. Ek het dus met redelike vertroue insig gehad tot die vier individue se praktiese benaderings tot toneelspel.

My werk met een spesifieke deelnemer, B1, het baie waardevolle resultate gelewer. Die akteur, B1, wat ek genader het om aan Proses B<sup>52</sup> deel te neem, is een van die studente wat saam met my aan die werkswinkel in 2015 (wat in Hoofstuk twee bespreek word<sup>53</sup>) deelgeneem het. B1 het die werkswinkelproses, wat onder andere op die benadering en beginsels van Sanford Meisner se toneelspeltegniek gebaseer is, ooglopend uitdagend gevind. Hierdie akteur het duidelik 'n intellektuele benadering tot toneelspel gevolg en het gesukkel om die spontane vloei van emosionele reaksies te betree<sup>54</sup>. Sy mede-aktrise in Proses B was 'n goeie vriendin van hom, wat 'n meer spontane benadering tot toneelspel gevolg het. Ek het hulle al sien saamwerk en het gevind dat sy 'n mate van natuurlikheid in sy spel ontlok. Ek het hierdie effek baie interessant gevind en wou dit graag verder ondersoek.

In 'n onderhoud wat ek op 2 Julie, 2015 (voor die aanvang van hierdie praktiese ekesperiment) met B1 gevoer het, het hy homself beskryf as 'n "persoon wat heeltyd dink" met 'n "baie besige kop". Tog was dit vir hom moeilik om die gedagteprosesse van die akteur aan te neem. Vanweë hierdie intellektuele skeiding tussen B1 en sy karakters het hy 'n "emosionele blok waarvan [hy] baie bewus is", ontwikkel. Dit inhibeer sy produksie van spontane emosies tydens toneelspel.

Alhoewel hy homself primêr as 'n regisseur eerder as 'n akteur beskou, het B1 gereeld in die Universiteit se Departementele produksies verskyn en het toneelspel 'n vak (wat deel vorm van sy kursus) geneem. Hy het dus gereelde blootstelling tot toneelspel gehad. Tog het hy self erken dat sy intellektuele fakulteit as 'n struikelblok in sy kreatiewe proses dien.

B1 was die ideale kandidaat om die geformuleerde oefeninge, met die doel om die akteur te help om sy intellek te balanseer, uit te voer.

### 5.3.3. Keuse van die Teks

Die teks wat ek gekies het om in hierdie eksperiment aan te werk, is Tennessee Williams se *Talk to me like the rain and let me listen*. Hierdie toneelstuk vertel 'n aangrypende verhaal van

<sup>52</sup> Proses B het die benadering gegrond in die ontsluiting van instinktiewe en spontane gedrag by die akteur gevolg. Hier was die fokus om die intellek te balanseer en die vloei van impulse te ontlok.

<sup>53</sup> Verwys na afdeling 2.2.4'n Refleksie op my Praktiese Ervaring: 'n Integrasie van die Metode van Fisiese Handling en Strasberg se Private Oomblik en afdeling 2.3.4 'n Refleksie op my Praktiese Ervaring: *Die Word Repetition Game*.

<sup>54</sup> Verwys na voetnota 22 in Hoofstuk twee. Die aktrise wat gekies is om teenoor hom in die praktiese proses te werk, B2, is dieselfde vriendin met wie hy in die beskrywing in Hoofstuk twee aan 'n *Word Repetition Game* deelgeneem het.

'n verbrokkelde verhouding tussen twee mense wat afhanklik is van mekaar, maar smag daarna om uit hul omstandighede te ontvlug.

Hierdie teks was ideaal vir die proses, as gevolg van die emosionele diepte en diepgesetelde wroeging van die karakters. Die ontsluiting van hierdie emosies sou toegewyde werk van die akteur vereis. Die struktuur van die teks het ook 'n uitdaging gebied. Daar is min wedersydse dialoog, aangesien die teks hoofsaaklik uit langer monoloog-gedeeltes bestaan, met die ander karakter wat in stilte verkeer.

Die struktuur van die teks vereis dus dat die akteur sy fokus hou en sy vertolking van die karakter sonder huiwering kan voortbring. Hierdie uitdaging het 'n goeie doelstelling van 'n hoë standaard van toneelspel vir die eksperiment gestel.

#### 5.3.4. Bevindinge van die Eksperiment as 'n Geheel

Soos reeds vermeld, het die bevindinge van die eksperiment nie aan die aanvanklike doelstelling van die studie voldoen nie. Verskeie probleme het in hierdie opsig kop uitgesteek, wat gelei het tot die ontstaan van twyfel. Hieronder het getel my rol as regisseur-fasiliteerder van beide geselskappe. Aangesien 'n kreatiewe proses hier ter sprake is, het oomblikke van inspirasie gelei tot 'n toename in kreatiewe opwinding in die proses van die een geselskap, maar 'n tekort aan daardie energie by die ander.

Hierdie oomblikke was ook wisselvallig, so geen herkenbare patroon rakende die ontstaan van inspirasie na aanleiding van die hantering van die inhoud of oefeninge kon geïdentifiseer word nie. Dié ervaring was dus, sover my insig strek, nie 'n direkte gevolg van die proses wat ek met die akteurs gevolg het nie, maar eerder weens ander veranderlikes soos die gemoed van die deelnemers of die onvoorspelbare ingryping van kreatiewe inspirasie.

Dit was ook vir my as fasiliteerder in die proses uiters moeilik om die afsonderlike interaksie met die geselskappe toe te laat om organies te ontwikkel, eerder as om 'n vooraf opgestelde idee op beide groepe af te forseer, of die een geselskap te druk in (of weg van) die rigting waarin die ander geselskap beweeg. Dit was dus uiters moeilik om die bevindinge van die twee prosesse met mekaar te vergelyk en 'n gevolgtrekking te maak.

Verder het van die deelnemers laks geraak met die uitvoer van take of hul toewyding tydens kontakssessies. Die individue het die geleentheid gekry om terugvoering te bied oor hul ervaring

van die proses, maar het niks laat blyk rakende hul belangstelling in die werk of 'n tekort aan stimulasie nie. Dit is dus moeilik om hierdie gedrag in die konteks van die studie te verduidelik.

Die studie was ontwerp om die vraag rakende die intellek as 'n bron van kreatiewe skepping te beantwoord. Alhoewel die bevindinge rondom hierdie kwessie onduidelik is, kan daar steeds waardevolle insigte geput word uit my werk met deelnemer B1, vanweë die aard van sy uitdagings en die doel van die afsonderlike oefeninge wat ons aangepak het.

#### 5.4. Moontlike Oefeninge vir die Intellektuele Akteur

Die oefeninge wat in hierdie afdeling weergegee word, vind hul oorsprong in die teoretiese ondersoek van en praktiese navorsing oor die onderwerp. Sekere van die oefeninge is direk afkomstig of gedeeltelik aangepas vanuit die teorieë van teaterpraktisyns, ander is saamgestel vanuit my eie ervaring.

Hierdie oefeninge is in die aanvanklike eksperiment (wat in die vorige afdelings beskryf is) toegepas. Die onderstaande afdelings fokus op die resultate wat verkry is vanuit my interaksie met deelnemer B1, maar verwys ook met tye, waar van toepassing, na my ervaring van die toepassing van hierdie oefeninge.

##### 5.4.1. Robert Cohen se *Contentless Scene*

Cohen (2013: 63-64) plaas sterk klem op die verhouding tussen karakters by die skep van eerlike toneelspel. Hy redeneer dat die gemiddelde mens tydens 'n gesprek nie die reaksies en antwoorde van 'n ander persoon op 'n rasonale vlak beredeneer of analiseer nie. Interaksie gebeur eerder spontaan.

Hierdie interaksie is afkomstig vanaf die Verhouding-kommunikasie<sup>55</sup> wat tussen die individue geskied. Die verhouding tussen die individue wat aan die interaksie deelneem, word onder andere ingelig deur hul gedeelde geskiedenis (of tekort daaraan), die betekenis van die verhouding in die gegewe omstandighede en die emosionele reaksie wat die individue by mekaar ontlok. Hierdie aspekte manifesteer tydens spontane gedrag in die mens se liggaamstaal, gesigsuitdrukkings en para-linguistiese kommunikasie.

---

<sup>55</sup> Of *Relationship communication*, wat Cohen (2013: 62) verkort na “*relacom*”.

Die woorde wat die individu tydens interaksie uiter, dra 'n minimale persentasie van die bedoelde betekenis aan die luisteraar oor. Die liggaamlike en para-linguistiese kommunikasie is baie meer pertinent in die vorming die luisteraar / toeskouer se interpretasie.

Cohen het vanuit hierdie invalshoek die oefening van die *Contentless Scene* ontwikkel om aan die akteur die insig oor die invloed van verhouding op interaksie te bied. Hierdie oefening behels die aanleer van die woorde van 'n kort niksseggende, kontekslose dialoog. Die tekort aan inligting wat die akteur saam met die toneel ontvang, beteken dat die dialoog in der waarheid buigbaar is. Hier volg die voorbeeld van die teks wat Cohen (2013: 63) voorstel:

**A:** Hi!

**B:** Hello.

**A:** What'd you do last night?

**B:** Oh, not much. How about you?

**A:** Oh, watched a little T.V.

**B:** Anything good?

**A:** Well, no. Not really.

**B:** See you later.

**A:** OK.

Die teks behels dus geen bewys van verhouding of enige gewaarwordinge nie. Alhoewel die potensiaal vir *performance* in hierdie bepaalde uittreksel minimaal mag voorkom, bied hierdie teks aan die akteurs die geleentheid om dit soos 'n blank bladsy deur die kreatiewe interaksie in te kleur.

Die akteurs leer elkeen die woorde van een van die identiteitlose karakters. Wanneer die eenvoudige reëls gememoriseer is, word die akteurs in verskillende scenarios geplaas waarin 'n duidelike verhouding tussen die karakters geskets word. Die akteurs kry dus die geleentheid om verskillende karakters te vertolk, alhoewel die teks by elke oefening ooreenstem.

Die interaksie word egter by elke oefening gemanipuleer deur middel van die akteurs se gebruik van liggaamstaal, stemplasing en -buiging en verdere subtiele verskuiwings van sy / haar organisme om betekenis oor te dra.

Ek het besluit om hierdie oefening te betrek by my eksperiment, omdat ek die effek daarvan op die intellektuele akteur wou toets. Dit kon ook dien as 'n goeie inleiding tot my oortuiging dat die geloof in die verhouding van die karakters en 'n vertrouwe-verhouding met 'n mede-akteur 'n moontlike alternatief vir die intellektuele akteur kan bied.

Ek het hierdie oefening gefasiliteer direk na die eerste deurlees van die toneelstuk, *Talk to me like the rain and let me listen*. Na die eerste deurlees wou ek die gesprek oor die teks tot 'n minimum beperk, om te verseker dat die akteurs nie gejaagde, intellektuele afleidings oor die teks, hul karakters of die situasie maak nie (Whyman, 2013: 51). Ek het die akteurs dus 'n geleentheid gegun om hul eerste indrukke van die teks en hul karakter te deel, maar het die gesprek kortgeknip toe ek sien dat dit in 'n intellektuele rigting begin beweeg. Die akteurs het vinnig (soos wat ek self geneig is om te doen nadat ek vir die eerste keer aan 'n teks blootgestel word) begin om te fokus op die woorde op die papier: dit wat gesê word, eerder as die aksie en interaksie van die karakters.

Hierdie letterkundige fokus kan die akteur weerhou daarvan om die gegewe omstandighede in die verbeelding te skep (Hagen, 2009: 8). Dus het ons kort na die lees van die teks na die volgende oefening beweeg, sodat die bewuste fokus van die akteur besig gehou word met die nuwe taak wat gegee word: die *Contentless Scene*.

Die akteurs het die voorafgenoemde inhoudlose toneel ontvang. Elkeen het 'n "karakter" (of 'n stel spreekbeurte) gekies en vinnig gememoriseer. Daarna het hulle ongesiene scenario's ewekansig getrek uit 'n hoed en dit dan vertolk. Die scenario's het gewissel van eenvoudige interaksie met min subteks<sup>56</sup>, tot meer komplekse verhoudings<sup>57</sup> of 'n meer ingewikkelde emosionele geskiedenis wat die toneel inlig<sup>58</sup>.

Elkeen van die tonele kon duidelik onderskei word van mekaar in terme van hul betekenis. Alhoewel die gehoorlid moontlik nie die spesifieke detail van die scenario sou aflei nie, was die verskil in die verhouding duidelik vanuit die akteurs se verskuiwing in liggaamstaal en stembuiging.

Deelnemer B1 het in 'n gesamentlike onderhoud met B2 op 5 Julie, 2015, na afloop van die oefening gemeld dat dit vir hom lekker was om "te *explore*", terwyl B2 die oefening beskryf

---

<sup>56</sup> Byvoorbeeld: "Two strangers on a bus".

<sup>57</sup> Byvoorbeeld: "Colleagues competing for the same promotion".

<sup>58</sup> Byvoorbeeld: "Two strangers in a hospital cafeteria. Man's wife is in labour; women's mother is having serious surgery".



het as 'n speletjie: “*playing with purpose*”. Nadat die teoretiese fondasie van die oefening na afloop van die praktiese uitvoering aan hulle verduidelik is, het beide akteurs die waarde van die praktiese toepassing van die oefening beaam.

Die spel wat in hierdie oefening gelewer word, is egter nie van 'n hoë gehalte wat eerlikheid betref nie. Alhoewel die skuiwe van betekenis waarneembaar is, maak die akteurs oppervlakkige en stereotipiese keuses om die gegewe scenario of verhouding uit te beeld. Die akteurs is ook onderhewig aan die reëls van die oefening. In sekere scenario's was dit duidelik dat die akteur nie die nodige begrip van die karakter se gedrag het nie. Dit was onduidelik wat die bepaalde karakter probeer bereik het deur die gesprek in die gegewe scenario te laat voortduur. In daardie oomblikke het die interaksie tussen die akteurs verward geraak, wat die verhouding tussen die karakters onduidelik gemaak het.

Hierdie oefening is wel 'n goeie praktiese demonstrasie van die teoretiese beginsels. Dit is nie 'n oefening wat noodwendig – selfs by herhaling – 'n intellektuele akteur se intellektuele fakulteit gaan belyn of balanseer nie. Die gevaar bestaan eerder dat die akteur verval in die slegte gewoonte om op die “reëls” van die scenario te fokus, en sy spel daarvolgens te bereken.

Die *Contentless Scene* is wel 'n goeie inleidende oefening om die akteur te help om die belangrikheid van verhouding en konteks te begryp. Hierdie oefening het 'n duidelike teoretiese inleiding tot die waarde van verhouding gebied.

#### 5.4.2. Die Aangepaste Word Repetition Game

Die *Word Repetition Game* van Meisner is 'n uitdagende oefening wat met sorg aangepak moet word. Soos bevind in Hoofstuk twee, het hierdie oefening die potensiaal om die akteur se sensitiviteit vir die vloeï van impulse te verskerp, deur die werking van die manipulerende intellek teen te werk (Meisner & Longwell, 1987: 36). Dit kan verseker dat die akteur sy fokus op die sy mede-akteur plaas (eerder as op die Self) en sodoende ontvanklik raak vir sosiale interaksie.

By die deelname aan die *Word Repetition Game* word daar van die akteur verwag om sy analitiese denke te staak en te fokus op die onderbewustelike vloeï van emosies. Malague (2012: 109) is van mening dat die akteur op 'n ongesonde wyse van sy mag ontnem word. Daar word nie werklik aan die akteur wat sy intellek by die oefening betrek, stappe gegee om hierdie struikelblok te oorkom nie. Die antwoord is dikwels om “op te hou dink”.

In die onderhoud wat ek op 2 Julie 2015 met Deelnemer B1 gevoer het, het ons die Meisner-tegniek bespreek. Hy het verwys na hierdie einste kritiek op ooraktiewe denkpatrone wat hy by die fasiliteerder van die werkswinkel ontvang het. B1 meen dat hy weet wat bedoel word met hierdie kritiek, naamlik dat hy sy eie spontaniteit kelder, aangesien hy “konstant besig [is] om alles te laat sinmaak vir [homself], waar dit nie altyd nodig is nie”.

Die uitdaging lê egter in die volgende stelling wat B1 oor sy eie proses maak: “As iemand vir my sê om op te hou dink, dan wil ek dadelik vir hulle vra, ‘maar hoekom?’” Dit is hierdie aktiewe soeke na betekenis en rede wat die intellektuele akteur se spontaniteit belemmer: hy is besig om te analiseer, eerder as om te ervaar.

Die *Word Repetition Game* is ’n geweldige uitdaging vir ’n akteur wat hierdie kritiese denkpatrone onderhou. Vanuit my eie ervaring het die weerloosheid wat ek ervaar het tydens die *Word Repetition Game* my onkant gevang en veroorsaak dat my intellek die situasie analiseer, om die “vernederende” emosies teen te werk.

Deelnemer B1 skryf sy onvermoë om die intellek tydens hierdie oefeninge af te skakel, toe aan ’n sosiale verwagting van manlikheid<sup>59</sup>. Hier is die intellek as beheermaatreël of verdedigingsmeganisme<sup>60</sup> ter sprake. Die akteur voel weerloos of verleë weens die emosionele reaksie wat hy toon, aangesien dit teenstrydig is met sy ideaal van wat van ’n man in sy sosiale konteks verwag word.

Die skielike oogkontak wat die deelnemers tydens die *Word Repetition Game* moet maak, kan die intellektuele akteur onkant vang. Dié skielike weerloosheid sal die akteur se intellek weereens laat inskop om die indringende kontak met ’n ander individu te verbreek. Deelnemer B1 het sy ongemak met hierdie benadering beklemtoon deur uit te wys dat dit “onnatuurlik” is om “net dadelik in iemand se oë te kyk”.

Vanuit hierdie kritiek en kwelpunte het ek die benadering tot die *Word Repetition Game* aangepas om te poog om juis die uitdagings van die intellektuele akteur te oorbrug. Die interaksie-gefokusde basis van die oefening bly steeds dieselfde: die akteur moet sy benadering tot die mede-deelnemer stroop om die spontane wedersydse vloei van impulse te verseker.

Die probleem lê egter hoofsaaklik by die aanvang van die oefening: die skielike kontak met ’n mede-deelnemer kan lei tot ’n onvermoë om weerlose interaksie toe te laat. Met hierdie

<sup>59</sup> Deelnemer B1 verwys hierna as ’n “*masculinity complex*”.

<sup>60</sup> Verwys na afdeling 4.3.2 Psigologiese Verdedigingsmeganismes en afdeling 4.3.3 Die Intellek as Beheermaatreël.

uitdaging in gedagte het ek 'n kort inleidende fokusoefening ontwerp wat die akteur by die aanvang van die *Word Repetition Game* kan toepas, om die intellek in te lei.

Die deelnemers sit oorkant mekaar in die posisie wat tradisioneel tydens 'n *Word Repetition Game* ingeneem word. Die fasiliteerder lei die oefening mondelings. Die deelnemers word gevra om hul hande in 'n gemaklike posisie op die skoot te plaas. Daarna word die deelnemers versoek om hul oë te sluit en te fokus op hul eie asemhaling. Hierdie stap help die deelnemer om rustig te word en te ontspan. Die eliminasië van spanning maak die deelnemer minder geneig om na die intellek te gryp wanneer hy ongemaklik voel.

Wanneer die deelnemer voel dat hy genoegsaam op die asemhaling gefokus het, word daar van hom gevra om sy oë oop te maak en sy fokus op sy mede-deelnemer te plaas. Daar word nie hier van die deelnemer verwag om onmiddellike oogkontak te maak nie. Die fasiliteerder lei beide deelnemers om eers hul mede-deelnemer met hul oë te ondersoek. Hierdie proses begin met 'n fokus op die mede-deelnemer se hande. Die fasiliteerder herinner die deelnemer dat die persoon oorkant hulle 'n mede-mens is. Daar is dus niks te vrees nie, maar eerder iets te waardeer.

Die ooglyn word dan stelselmatig gelei na oogkontak, met die fokus op die inneming van sigbare detail van die persoon wat oorkant die deelnemer sit. Vanuit hierdie oogkontak kan die deelnemer reageer indien 'n impuls homself voordoen. Die oorspronklike *Word Repetition Game* is gebaseer op die deelnemer se uiting van sy eerste oombliklike impuls. Die onmiddellikheid van die eerste impuls is nie meer ter sprake na afloop van die voorgestelde fokusoefening nie. Deelnemer B1 het tydens 'n onderhoud op 21 Augustus, 2015 opgelet dat dié fokusoefening hom gehelp het om stelselmatig in die *Word Repetition Game* te belê, eerder as om skielik met die mede-deelnemer gekonfronteer te word. Dit het verhoed dat hy onkant gevang word deur skielike kontak of dat sy intellektuele fakulteit onnodig inmeng by die proses van interaksie.

Ek het gevind dat die aanslag wat tussen die twee deelnemers ontstaan het, oor 'n gevoel van warmte en aanvaarding beskik het. Deelnemer B1 het hierdie interaksie met sy mede-deelnemer as mooi en intiem beskryf. Daar was nie vyandige konfrontasie nie, wat tot gevolg gehad het dat hy meer gemaklik gevoel het. Dit was duidelik in sy deelname in die oefening dat die intellek minder ingemeng het en sy reaksies meer spontaan was. Sy liggaamstaal was meer ontspanne en minder rigied.

Deelnemer B1 het opgemerk dat hy veiliger gevoel het sonder die oë van ander akteurs wat die *Word Repetition Game* waarneem, op hom<sup>61</sup>. Die feit dat B2, sy mede-deelnemer aan die aangepaste *Word Repetition Game* (in die konteks van die eksperiment) 'n goeie vriendin van deelnemer B1 is, kan ook sy ervaring van die oefening beïnvloed. Die akteur se intellektuele fakulteit poog nie om die toneelspel te beheer indien die akteur gemaklik voel in die omstandighede nie.

Hierdie afleiding kan problematies wees, aangesien dit impliseer dat die intellektuele akteur afhanklik is van 'n gemaklike, of selfs vriendskaplike verhouding met sy mede-akteur om kreatief te werk. Dit sal beteken dat die intellektuele akteur homself nie as 'n onafhanklike professionele skepper kan handhaaf nie. By hierdie oefening moet daar dus nie staatgemaak word op 'n vriendskaplike verhouding met 'n mede-deelnemer nie.

Deelnemer B1 het opgemerk dat die proses van die *Word Repetition Game* makliker geraak het, na afloop van die fokusoefening. Hoe meer die gereeld hy daaraan blootgestel is, het ook bygedra tot 'n meer geruste, spontane reaksie in sy deelname in die oefening.

#### 5.4.3. Die Verbeelding in die Liggaam

Michael Chekhov (2003: 78) wou hê dat die akteur deur middel van die verbeelding 'n sinnebeeld van die karakter wat hy moet vertolk, moet skep. Hierdie sinnebeeld sou die akteur help om aan 'n persona van 'n "ander" lewe te gee. Die ontwikkeling van die verbeelding om alles wat die akteur tydens spel teëkom, te skep, is kardinaal tot die akteur se kuns (Adler, 2000: 56).

Deur die verbeelding te betrek, word die intellek gestimuleer om, met behulp van intuïsie en impuls, 'n geloofwaardige of logiese sameloop van omstandighede te ontwikkel. Deur die intellek besig te hou met hierdie verbeelde raamwerk, kan die akteur skep sonder om skuldig te voel daaroor.

Met die bogenoemde oortuiging in gedagte het ek gereeld tydens die eksperimentele proses 'n verbeeldingsoefening met die deelnemers uitgevoer. Hierdie oefening neem die vorm van 'n

---

<sup>61</sup> Tydens die werkswinkel wat in ons in 2015 bygewoon het, het die ander deelnemers aan die werkswinkel elke *Word Repetition Game* waargeneem. Dit het tot gevolg gehad dat die intellektuele akteur bewus mag raak van die vermaaklikheid of *performance*-element van die oefening en daarom probeer om impulsiewe gedrag te vervang met eksterne, kunsmatige vorme wat 'n meer interessante *performance* te skep.

ontspannings- en fokus oefening in. Dit kan gebruik word om die akteur te help om sy gedagtes te fokus. Die hoofdoelwit van hierdie oefening is om die akteur te help om sy verbeelding te stimuleer om 'n spesifieke vorm vir die karakter te ontwikkel.

Die visualiseringsproses wat van die akteur vereis word, word tasbaar voortgesit wanneer die akteur die eksterne vorm van die karakter na sy eie liggaam transponeer. Die liggaam word verbuig (dikwels deur middel van subtiele skuiwe van die ledemate of 'n genuanseerde aanpassing van die liggaamlike energie) om 'n nuwe eksterne vorm aan te neem.

Die fasiliteerder lei die deelnemers verbaal deur die oefening. Deelnemers word gevra om te staan met hul rug gedraai op mekaar. Dit is belangrik dat die deelnemers nie in mekaar se gesigsveld is nie, aangesien hulle nie te vroeg in die oefening met 'n ander deelnemer gekonfronteer moet word of enigsins kontak moet maak nie.

Die deelnemers sluit hul oë en fokus op hul eie asemhaling. Hierdie fokus op die Self maak die deelnemer rustig en hou die analitiese intellek besig met die ritme van die asemhaling. Na 'n ruk sal die fasiliteerder, na aanleiding van die energie in die ruimte, begin om die deelnemer se aandag na die ervaring van die liggaam te lei. Die intellektuele akteur mag sy *mind* as verwyderd van die liggaam ervaar. Hier word die deelnemer gevra om die gevoel van die liggaam op die gegewe tydstip te fokus. Die fasiliteerder spreek die liggaam in detail aan: die deelnemer moet gelei word om te fokus op die plasing van die voete op die aarde, hoeveel gewig op die tone geplaas word teenoor die hak of brug van die voet, die plasing van die voete teenoor mekaar, ensovoorts. Die liggaam word in detail na verwys met die deelnemer wat op die fisiese ervaring van die detail van hierdie beskrywing fokus.

Die deelnemer moet areas in die liggaam identifiseer waar spanning gesetel is. Daar word egter nooit gevra hoekom die spanning daar geleë is nie. Die deelnemer het dus geen rede om die oorsprong (of enige ander aspek) van die spanning te analiseer nie. Al wat ter sprake is, is die onmiddellike ervaring van die liggaam. Die deelnemer moet sy liggaam skuif en beweeg tot op 'n punt waar die spanning meer verlig voel. Wanneer hierdie punt bereik is, sal die fasiliteerder die deelnemers na die volgende stap lei.

Visualisering en die betrekking van die verbeelding is hier ter sprake. Die deelnemer moet homself visualiseer in 'n oop, neutrale kamer met aangename, warm wit lig wat die ruimte vul. Die deelnemer moet die wit lig op sy vel voel skyn. Daarna moet die deelnemer sy asemhaling aan hierdie beeld koppel.

Daar word gevra dat die deelnemer met elke asemteug visualiseer hoe die wit lig hom vul en sy binneste verlig en verhit. Wanneer asem uitgeblaas word, moet hy hom indink hoe sy eie spanning en bekommernisse sy persoon verlaat en in die wit lig van die ruimte verdwyn. Hierdie proses word herhaal totdat die deelnemer homself as 'n neutrale liggaam, gevul met warm wit lig, kan visualiseer. Die deelnemer moet só belê in hierdie visualisering, dat hy die fisiese gevoel van hierdie wit, warm, gemaklike lig moet ervaar.

Die volgende stap is kardinaal. Onder die leiding van die fasiliteerder word 'n scenario aan die deelnemer geskets: Dit raak stelselmatig duidelik aan die deelnemer dat ruimte waarin hy hom bevind 'n saal eerder as 'n kamer is. Vanuit die verte, deur die strale van die wit lig, sien die deelnemer 'n figuur wat stelselmatig nader gestap kom. Die figuur is eers onherkenbaar, maar mettertyd raak dit aan die deelnemer duidelik dat hierdie figuur die karakter is wat hy beoog om te vertolk.

Die deelnemer kry tydens die karakter se verbeelde beweging nader aan die hom, die geleentheid om die voorkoms van die karakter te spesifiseer. Soos wat die detail deur middel van perspektief meer duidelik sou raak, vul die deelnemer die details van die visualisering van die karakter aan.

Die karakter kom tot stilstand voor die deelnemer. Die deelnemer kry die geleentheid om spesifieke detail waar te neem. Die fasiliteerder poog om die visualisering van die karakter in te kleur deur aanduidings van moontlike fokuspunte te gee. Dit word deur middel van vrae aan die deelnemers gestel, soos byvoorbeeld: “hoe lank is jou karakter? Is hy langer as jy?”; of “Hoe lyk die postuur van jou karakter? Staan hy regop of met sy gewig na die een kant geleun?”

Daar word egter nooit vir die deelnemer gevra om hierdie inhoud te analiseer nie. Die deelnemer moet deur middel van die gevolgtrekkings van die intellek, in kombinasie met die intuïsie van die onderwussyn, sy eie skepping waarneem.

Die volgende stap behels dat die karakter weereens nader beweeg aan die deelnemer, totdat die karakter tot binne-in die deelnemer se liggaam beweeg het. Die deelnemer, wat in die visualisering uit 'n neutrale liggaam gevul met wit lig bestaan het, word nou gevul deur die spesifieke vorm van die karakter.

Die deelnemer moet nou sy fisiese liggaam vervorm om die eksterne vorm van die sinnebeeld van die karakter te vind. Die deelnemer moet “groei” indien die karakter langer as hy is. Hy

moet sy postuur, houding en vele ander aspekte van sy liggaam aanpas om die liggaam van die karakter te reflekteer.

Die deelnemer word gevra om sy oë oop te maak en met hierdie fisiese liggaamlike vorm van die karakter die ruimte waarin hy homself bevind, te ondersoek. Die deelnemer begin rondbeweeg in die ruimte en te *explore*.

Mettertyd, nadat hierdie oefening gereeld gedoen is, kan die fasiliteerder die deelnemers lei om tot stilstand voor mekaar te kom en die ander “karakter”, eerder as die mede-deelnemer, te aanskou. Hierdie stap help die deelnemers om as akteur nie sy mede-akteur voor hom te sien nie, maar eerder die ander individu wat deur hierdie mede-akteur lewe gegee word.

Die ideaal is om hierdie oefening aanvanklik te doen as ’n manier vir die deelnemer om sy karakter as ’n volwaardige individu te beskou. Die gevaar wat hier beloop word, is dat die akteur die karakter bestudeer eerder as die scenario waarin die karakter homself bevind. Dit is juis hoekom daar in hierdie oefening geen ruimte vir analise van die ervaring is nie. Die karakter self (en gevolglik sy liggaam) is in konstante interaksie met die omgewing (Lutterbie, 2011: 24). Die bestudering van die karakter se liggaamlike ervaring is dus direk verbind aan die ervaring van die karakter se omgewing.

Hierdie oefening word deur die fasiliteerder gelei deur middel van intuïsie. Die fasiliteerder moet die deelnemers se energie in die ruimte aanvoel en die oefening daarvolgens kan aanpas in terme van tydsduur of detail. Die fasiliteerder moet ook poog om die deelnemer se uitdagings tydens die oefening raak te sien en die deelnemer lei in die proses om hierdie uitdaging aan te spreek.

In die praktiese toepassing van hierdie oefening gedurende die eksperiment in 2015, kon ek sien dat die deelnemers aanvanklik verveeld geraak het met die lang visualiseringsproses. Hoe meer gereeld die deelnemers aan hierdie oefening blootgestel is, hoe meer toegewyd het hulle in hul visualisering en beliggaming van die sinnebeeld geraak.

Deelnemer B1 het in ’n onderhoud op 21 Augustus gesê dat die akteur hierdie oefening op sy eie kan aflê. Die akteur sal moet waak teen die versoeking om die onmiddellike skepping vanuit die verbeelding te analiseer indien hierdie proses onafhanklik van ’n onpartydige fasiliteerder uitgevoer word. Tog is dit positief om te verneem dat Deelnemer B1 voel dat die oefening toepassingsmoontlikhede wyer as die geslote eksperimentele repetisielokaal het. Dit impliseer

dat hierdie oefening die akteur bemagtig om sy karakter onafhanklik van 'n fasiliteerder te ontdek.

#### 5.4.4. Werk met Rekwisiete

The importance of props and business is twofold. Most obviously, they are useful in conveying direct and immediate information to the audience [...] But props and business can also give the actor keys to more subtle and well-rounded characterizations, because they create meaning for the actor as well as the audience, and stimulate a whole range of unconsciously generated behaviors [*sic*].

Cohen (2013: 137) se argument vir die wyse waarop rekwisiete gebruik word, kan baie waardevolle insigte aan die akteur bied. Die bogenoemde uitkyk word ondersteun deur Adler (2000: 146, 76) wanneer sy die akteur vra om nie die rekwisiete “perongeluk” te gebruik nie, maar om ’n “verbeelde verhouding” met elkeen van hierdie rekwisiete te ontwikkel.

Vanuit hierdie uitkyk het ek die deelnemers tydens die eksperiment laat improviseer en *explore* met rekwisiete, om te sien of hierdie voorwerpe enige nuwe insigte in die deelnemer ontsluit. Dit is gedoen om die deelnemer in die onmiddellike fisiese situasie van die karakters te plaas. Die doel is om met behulp van die eerstehandse ervaring van hierdie fisiese voorwerp, die deelnemer te help om homself in die omstandighede van die toneelstuk te vestig.

Die rekwisiete wat hiervoor gebruik is, is verkry vanuit die teks *Talk to me like the rain and let me listen*. Die vroulike karakter drink in die toneelstuk uit ’n glas water. Sy hou hierdie glas in haar hande deur die loop van die toneelstuk<sup>62</sup>. Die manlike karakter se rekwisiet wat gebruik word, is ’n leë sigaretboksie. Alhoewel hierdie rekwisiet nie in die teks voorkom nie, het dit in die konteks van die karakter se situasie as ’n relevante voorwerp ingepas.

Die deelnemers het tydens die improvisasie langs mekaar by ’n tafel gesit met die onderskeie rekwisiete voor hulle. Die fasiliteerder lei die ontdekking deur eenvoudige opdragte te gee. Die deelnemer moes eerstens die rekwisiet hanteer en met hul sintuie ondersoek. Aspekte soos die

---

<sup>62</sup> Daar kan hier geredeneer word dat die karakter die glas as ’n mate van sekuriteit gebruik, maar hierdie intellektuele afleiding is nie geanaliseer met behulp van die intellek nie. Daar is eerder gepoog om hierdie afleiding in die praktiese werk met die rekwisiet te bevind.



gevoel van die oppervlak van die rekwisiet, die gewig daarvan en die klank wat dit maak moet ondersoek word om die gebruiksmoontlikhede van die rekwisiet te bepaal.

Die volgende stap behels die gebruik van die verbeelding. Die deelnemers moes die rekwisiet hanteer asof dit 'n bepaalde gevoelswaarde by die deelnemer ontlok. Dit het die interaksie met die rekwisiet bepaal. Eerstens is “nuuskierigheid” ondersoek. Dit het aangesluit by die eerste stap van ontdekking, wat die oorgang na hierdie verbeeldingsopdrag baie eenvoudig gemaak het.

Die gevoel van “afkeur” is volgende ondersoek. Die akteurs het die rekwisiet hanteer asof hulle 'n renons daarin ontwikkel het. Hierdie stap het nie baie interessante resultate gelewer nie, aangesien beide akteurs die rekwisiet opsy geskuif het en hul fokus doelbewus weg van die voorwerp geskuif het.

“Jaloesie” het interessante interaksie tussen die twee deelnemers verseker. Beide wou die ander se rekwisiet hê, sonder om hul eie te laat gaan. Die deelnemers het kreatief te werk gegaan met die doelstelling, maar daar het nie bruikbare interaksie met die oog op die vertolking van die toneelstuk *Talk to me like the rain and let me listen* vanuit hierdie ondersoek gevloei nie.

Met die ondersoeking van die konsep “toevlug” het die baie teer interaksie met die rekwisiet voorgekom. Hierdie interaksie het in deelnemer B2 se hantering van die glas water in haar uiteindelijke vertolking van die karakter deurgesyfer.

Dit was egter nie die geval met deelnemer B1 nie. In die onderhoud wat op 21 Augustus, 2015 gevoer is, het hy in der waarheid erken dat hy nie veel kon baat by die werk met rekwisiete in die praktiese proses nie.

In retrospek kan ek sien dat die tekort aan struktuur wat vanuit hierdie improvisasie ontwikkel het, die rekwisiet-oefening se waarde belemmer het. Ek wou hê dat die akteur die interaksie met die rekwisiet organies in hulle spel betrek. Dit het egter nie gerealiseer vir Deelnemer B1 nie. Die deelnemers moes eerder na afloop van hierdie proses eerder deur 'n *Method of Physical Action*-benadering gelei word, waarin die improvisasie vasgelê word in 'n betekenisvolle, herhaalbare stel fisiese interaksies met die rekwisiet.

Hierdie struktuur van fisiese aksies sou aan die deelnemers 'n raamwerk gee waarin die “onderbewustelik gegenereerde gedrag” waarna Cohen (2013: 137) in die voorafgenoemde aanhaling verwys, geskep kan word.

## 5.5. Afsluiting

Alhoewel die oefeninge wat in hierdie afdeling bespreek is, nie almal suksesvolle resultate gelewer het nie, het elkeen waardevolle insigte gebied rakende die intellektuele akteur se proses. Verskeie ander oefeninge is in hierdie proses aangepak, maar die bevindinge daarvan het nie relevante insigte gelewer nie.

Vroeër in hierdie hoofstuk is daar bepaal dat die oorhoofse doelstelling van die praktiese oefeninge – om die intellektuele akteur te help om sy intellektuele fakulteit met die res van sy organisme te balanseer – onderverdeel kan word in die volgende vier doelstelling-eenhede:

1. Die ontwikkeling van situasie-gebaseerde denke;
2. Die ontwikkeling van toekoms-gerigte denke;
3. Die ontwikkeling van die kreatiewe verbeelding;
4. en die integrasie van die liggaam en die *mind*.

Tydens die *Contentless Scene* is daar bepaal dat hierdie oefening 'n inleiding tot die konsep van kommunikasie binne-in die raamwerk van 'n verhouding is. Dit dra by tot die deelnemers se begrip van die situasie-gebaseerde denke, aangesien die verhouding gesetel is in die onmiddellike interaksie met 'n ander karakter. Hierdie oefening is slegs 'n demonstrasie van die teoretiese fondasie, eerder as wat dit die intellektuele akteur gaan help om verhouding-kommunikasie beter te lees tydens toneelspel.

Die aangepaste *Word Repetition Game* is ontwerp om die intellektuele akteur se skok-faktor te verminder by die skielike, indringende kontak met 'n ander akteur. Die intellektuele akteur is dikwels geneig om met hierdie kontak té weerloos te voel, wat tot gevolg het dat die intellek ingryp en die gebeure probeer beheer. Deur hierdie manipulasie deur die intellek te voorkom, kan die akteur op die oombliklike interaksie met 'n mede-akteur fokus. Dit hou die akteur dus gesetel in die situasie en ontwikkel die denke wat nodig is om eerlik op die gegewe omstandighede te reageer.

Die fokus oefening wat die verbeelding in die liggaam plaas, kombineer die doelstelling-eenhede wat die kreatiewe verbeelding ontwikkel én die liggaam en *mind* integreer. Die intellek is betrek by die kreatiewe skepping van sinnebeelde, wat dan uiteindelik, met behulp van die verbeelding, in die liggaam 'n skuif maak. Hierdie oefening bevestig 'n wisselwerking tussen die liggaam en die verbeelding by die skep van 'n karakter. Dit kan ook as 'n fokus oefening

dien voor 'n optrede. Sodoende word hierdie wisselwerking bevestig, wat moontlik kan oorspoel na die toneelspel tydens optrede.

Die laaste oefening, wat die werk met rekwisiete behels het, is in sy huidige vorm onsuksesvol. Indien dit wel aangepas word om 'n meer gestruktureerde benadering tot die eindelike interaksie met rekwisiete tydens optrede verseker, sal dit die akteur se belegging in die onmiddellike situasie verdiep. Hierdie oefening het dus die potensiaal om die akteur se situasie-gebaseerde denke te ontwikkel.

Toekoms-gerigte denke is 'n skuif in denkpatrone wat gemaak word in die werk met die teks. Dit word nie in hierdie proses weergegee nie, aangesien hierdie doelstellings nie ooreenstem met die doelstellings van die aanvanklike praktiese eksperiment nie. Daar is dus nog ruimte vir verdere studie om oefeninge te ontwikkel wat die intellektuele akteur by hierdie uitdaging kan bystaan.

Hier word ek herinner aan Dreyfus en Dreyfus se model van Bedrewenheid (Delvin, 1997, 178-180). Met die toekomstige ontwikkeling van hierdie oefeninge en herhaaldelike uitvoering van aktiwiteite wat die akteur se intellek op 'n produktiewe wyse betrek, kan die intellektuele akteur vanuit die vlak van Bevoegde Deelnemer uitstyg. Dit sal egter net moontlik wees indien 'n wilsbesluit geneem word om die intellek van die akteur te balanseer en 'n meer holistiese benadering tot toneelspel te probeer vind.

## Hoofstuk Ses: Samevatting en Gevolgtrekking

Die doel van hierdie studie is om te bepaal hoe die intellektuele akteur te werk moet gaan om sy intellek met die funksionering van die ander fakulteite van sy organisme te balanseer, om te voorkom dat hy tydens die toneelspelproses oormatig van sy intellek afhanklik is.

Hierdie doelstelling is nagestreef deur self-refleksiewe en ondersoekende skryfwerk rakende my eie proses as intellektuele akteur, met die bestudering van bronne vanuit toneelspelteorie en verskeie velde rakende die funksionering van die menslike organisme te kombineer. Dit is afgesluit met die bespreking van toepassing van moontlike oefeninge wat hierdie uitdagings in 'n praktiese konteks aanspreek.

Ek het die studie begin deur navorsing te doen en my kennis rakende twee benaderings tot toneelspel waaraan ek in my opleiding as aktrise blootgestel is, uit te brei. Hierdie benaderings tot toneelspel, naamlik Konstantin Stanislavski se *Method of Physical Action* en Sanford Meisner se *Word Repetition Game*, word deur verskillende invalshoeke ondersteun, maar is beide gefokus rondom die ontsluiting van eerlike, geloofwaardige spel in die akteur.

My ervaring van hierdie prosesse is egter deur my intellektuele benadering tot toneelspel geïnhibeer, aangesien spontane gedrag deur my analiserende ingesteldheid belemmer is. Ek het deur die loop van my toneelspel eerder daarop gefokus om die gebeure in die lewe van die karakter bewustelik te verstaan of te voorspel, eerder as om dit te ervaar.

Die akteur wat oormatig van die intellek afhanklik is, word dikwels in toneelspelteorie deur praktisyns met 'n mate van ongeduld ontmoet. Ek het in my ervaring van toneelspel-afrigting en -teorie met min benaderings te doen gehad wat werklik aan die akteur leiding bied om die oor-aktiewe intellek produktief by die proses van toneelspel te betrek.

Die ongeduldigheid met die intellek van die akteur word opgesom in die opdrag: “Hou op dink!”

Hierdie opdrag, hoewel dit met goeie bedoelings gegee mag word, dompel die intellektuele akteur in 'n paradoks. Die mees betroubare metode van probleemoplossing waarop hy staat maak, is die werking van sy intellek. Om egter hierdie probleem intellektueel te benader, verwyder hom verder van sy doelstelling om spontaan en impulsief op te tree.

Die intellek het dus tot 'n mate 'n taboe in teaterkringe geword. Tog word holistiese spel van die akteur verwag. Die akteur moet sy hele organisme by die skepping van toneelspel betrek.

Die volgende stap was dus om die menslike organisme te ondersoek en te bepaal hoe die verskillende fakulteite saamwerk om alledaagse menslike gedrag te produseer. Sodoende kan daar bepaal word wat presies die rol van die intellek is in alledaagse optrede is, sowel as in meer gespesialiseerde kreatiewe gedragspatrone, soos toneelspel.

Na aanleiding van deeglike studie van die werking van die menslike organisme, het ek bevind dat die mens bestaan uit 'n dinamiese sisteem van verskillende fakulteite en aspekte wat deur middel van konstante wisselwerking verskeie gedragspatrone voortbring. Elkeen van hierdie fakulteite het 'n bepaalde rol te speel. Indien hierdie rol nie vervul word nie, of een fakulteit die rol van 'n ander probeer oorneem, raak die produksie van gedrag onnatuurlik en moeisam.

Die intellek as 'n fakulteit beskik oor die vermoë om logiese kousale denke te organiseer en daarvolgens voorspellings te maak. Die intellek is dus gemoeid met universele konsepte. Toneelspel is egter gebaseer op die onmiddellike gee-en-neem van spontane interaksie. Dit beteken egter nie dat die intellek geen plek het in die toneelspelproses nie.

Om die ideale benadering tot toneelspel te ontwikkel, moet die akteur as 'n holistiese wese geag word. Intellektuele redenering is 'n kernelement van kreatiewe denke, terwyl logiese uiteensetting van gedagtes die ontstaan van emosies tot gevolg kan hê. Die akteur moet dus eerder leer watter denkprosesse gepas is, eerder as om te poog om hierdie aspek van homself te onderdruk. Lutterbie (2011: 23-24) som die ideaal van die holistiese akteur soos volg op:

The body continues to be defined according to binaries: mind / body, emotion / reason, creativity / technique [...] such thinking is limiting, even crippling when engaged in the art and craft of acting, or any other creative enterprise. There is, of course, value in creating categories that provide focus when working on specific problems [...] The problem arises when these divisions lead to privileging one category over all others [...] We need taxonomies, but we also need a theory of acting that sees the actor as thinking, feeling, moving, speaking, perceiving, and continuously engaged in the rehearsal hall, on stage, and in everyday life.

Selfs 'n studie wat spesialiseer in 'n enkele aspek van die akteur se wese, moet die werking van die organisme as 'n geheel oorweeg om die omvang en nut van dié bepaalde aspek te begryp.

Die intellek is dus nie in hierdie studie gesien as 'n fakulteit wat onderdruk of voorgetrek moet word nie. Dit is eerder een van vele elemente van die menslike organisme wat in homeostase met die res van die fakulteite moet saamwerk om die oorlewing en verwesenliking van die mens te verseker.

Die uitdaging is egter om in 'n Akademiese konteks, waar intellektuele denke aan die orde van die dag is, die intellek objektief te analiseer – sonder om die toepassingsmoontlikhede in die praktiese veld van toneelspel na intellektuele denke te verplaas. Die praktyk en die teorie moet hand-aan-hand staan, maar praktiese konsepte moet gegrond bly in die werklike praktyk.

Om te verseker dat die bevindinge van hierdie studie die praktyk reflekteer, is sekere oefeninge om die akteur te help om sy uitdaging te oorbrug, geformuleer. Hierdie oefeninge behels die stimulering van die intellek, maar ook die skep van 'n ruimte waarbinne die intellektuele fakulteit nie poog om in te gryp en die omgewing te beheer nie.

Die ideaal is dat hierdie oefeninge mettertyd aan die intellektuele akteur 'n merkwaardige skuif in sy omgang met denke tydens toneelspel moet bied. Die oefeninge moet die akteur dus bemaagtig en sy vaardighede ontwikkel. Alhoewel sekere aspekte van die ontwikkelde oefeninge positiewe resultate opgelewer het, was die toetstydperk van die praktiese toepassingsfase té kort om daadwerklike resultate in die langer duur te meet.

Die oefeninge wat in hierdie studie vir die intellektuele akteur voorgestel word, moet daarom nie geag word as voltooide aktiwiteite wat 'n oplossing aan hierdie akteurs bied nie. Dit is in der waarheid eerder 'n eerste stap in die rigting van oorbrugging van 'n oor-aktiewe intellek. Hierdie onderwerp bied nog baie geleentheid vir ondersoeking en verdere navorsing om te bepaal presies wat die rol en potensiaal van die intellek in die skepping van kunstige en vaardige toneelspel behels. Verder kan meer gesofistikeerde oefeninge ontwikkel word om die intellektuele akteur te help om sy intellek oor die langtermyn op 'n produktiewe wyse tydens toneelspel te fokus.

Toneelspel is 'n dinamiese kunsvorm wat volledige toewyding van sy kunstenaars verlang. Die akteur moet sy organisme holisties by sy kuns betrek. Dit kan egter slegs gebeur wanneer 'n interne balans in die menslike organisme gehandhaaf word. Die intellek, net soos alle ander fakulteite, moet in balans deelneem aan die wisselwerking van menslike komponente in die skepping van gedrag. Sodoende sal die organisme van die mens optimaal tydens toneelspel kan funksioneer: spontaan, eerlik en kreatief.

## Bronnelys

- Adler, S. 2000. *The Art of Acting*. New York: Applause Books.
- Bedworth, D. & Bedworth, A.E. 2010. *Dictionary of Health Education*. Oxford: Oxford University Press.
- Benedetti, J. 1998. *Stanislavski and the actor*. London: Methuen.
- Bergson, H. 2012. *Creative Evolution*. Mineola: Dover Publications, Inc
- Binnerts, P. 2012. *Acting in Real Time*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Blair, R. 2010. Acting, Embodiment, and Text: Hedda Gabler and Possible Uses of Cognitive Science. *Theatre Topics*, 20(1):11-21.
- Bollas, C. 1993. *Being a character: Psychoanalysis and Self Experience*. New York: Hill and Wang.
- Bradshaw, J.L. & Rogers, L.J. 1993. *The Evolution of Lateral Asymmetries, Language, Tool Use, and Intellect*. San Diego: Academic Press.
- Brook, P. 1972. *The Empty Space*. Hammondsouth: Penguin Books.
- Brook, P. 1989. *The Shifting Point*. London: Methuen.
- Cain, M.J. 2016. *The Philosophy of Cognitive Science*. Cambridge: Polity Press.
- Cerulo, K.A. 2002. Establishing a Sociology of Culture and Cognition, in Cerulo, K.A. (ed.). *Culture in Mind: Towards a Sociology of Culture and Cognition*. New York: Routledge. 1-14.
- Cerulo, K.A. 2002a. Representation and Intergration: An Introduction, in Cerulo, K.A. (ed.). *Culture in the Mind: Toward a Sociology of Culture and Cognition*. New York: Routledge. 113-122.
- Chekhov, M. 1983. Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919-1942). *The Drama Review: TDR*. 27(3): 46-83.
- Chekhov, M. 2003. *To the Actor: On the Technique of Acting*. London: Routledge.

- Cohen, L. (ed.). 2010. *Lee Strasberg Notes*. New York: Routledge. [Aanlyn].  
 Beskikbaar: <https://books.google.co.za/books?id=9CoZ1h0MGWAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> [2015, 7 Junie].
- Cohen, R. 2013. *Acting Power: The 21st Century Edition*. London: Routledge.
- Cole, T. & Chinoy, H.K. 1970. *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Three Rivers Press.
- Damasio, A. 2002. How the Brain Creates the Mind. *Scientific American*, 12(1):4-9, 1 April.
- Damasio, A.R. 1994. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: Avon Books.
- Damasio, A.R. 2003. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Feeling Brain*. London: Harcourt Inc.
- David, M. & Sutton, C. 2011. *Social Research: An Introduction*. London: SAGE Publications Ltd.
- Delvin, K.J. 1997. *Goodbye Descartes: the End of Logic and the Search for a New Cosmology of the Mind*. New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Goldstein, T.R. 2009. Psychological Perspectives on Acting. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3(1):6-9.
- Gordon, R. 2006. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Michigan: University of Michigan Press.
- Grotowski, Y. 2012. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.
- Hagen, U. 2009. *Respect for Acting*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc.
- Heil, J. 2013. *Philosophy of Mind: A Contemporary Introduction*. London: Routledge.
- Hornby, R. 1992. *The End of Acting: A Radical View*. New York: Applause Books.
- Hugly, P. & Sayward, C. 1996. *Intensionality and Truth: An Essay on the Philosophy of A.N. Prior*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.



- Hui, A., He, M., Lui-Au, E. & Ching, C. 2015. Thinking creatively across the lifespan, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 212-226.
- Johnson-Laird, P.N. 2015. How to improve thinking, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 80-91.
- Kaplan, D. 1966. Character and Theatre: Psychoanalytical Notes on Modern Realism. *The Tulane Drama Review*, 10(4):93-108.
- Kaufman, J.C., Reiter-Palmon, R. & Royston, R. 2015. What we want impacts how we create: creativity, motivation and goals, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 181-190.
- Kenny, A. 1973. *The Anatomy of the Soul: Historical Essays in the Philosophy of the Mind*. Oxford: Basil Blackwell.
- Kenny, A. 1992. *The Metaphysics of Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Kenny, A. 2010. *A New History of Western Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Klewitz, R. 2016. Insights into an Artistic Practice through Self-Reflection. *The International Journal of Arts Education*, 11(2):13-25.
- Koshy, V. 2005. *Action Research for Improving Practice*. London: Paul Chapman Publishing.
- Kumiega, J. 1985. *The Theatre of Grotowski*. London: Methuen.
- Ladd, G.W. 1979. Artistic Research Tools for Scientific Minds. *American Journal of Agricultural Economics*, 61(1):1-11.
- Long, H. & Plucker, J.A. 2015. Assessment for creative teaching and learning in disciplined improvisation, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 315-329.
- Lutterbie, J. 2011. *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

- Magnus, J. 1889. What Makes the Actor? *The North American Review*, 149(394): 379-381.
- Malague, R. 2012. *An actress prepares*. London: Routledge.
- Martin, V.B. & Gynnild, A. 2011. *Grounded Theory: The Philosophy, Method and Work of Barney Glaser*. Florida: Brown Walker Press.
- McConachie, B. 2007. Falsifiable Theories for Theatre and Performance Studies. *Theatre Journal*, 59(4):553-577.
- McLaughlin, J.A. 2012. *Meisner across paradigms: the phenomenal dynamic of Sanford Meisner's technique of acting and its resonances with postmodern performance*. Doktorale proefskrif. Exeter: Exeter Universiteit,
- Meisner, S & Longwell, D. 1987. *On Acting*. New York: Routledge.
- Merlin, B. 2003. *Konstantin Stanislavsky*. London: Routledge.
- Moschovakis, N.R. & M.N. Roessel (eds.). 2008. *The Collected Poems of Tennessee Williams*. New York: New Directions.
- Newton, D.P. 2015. There's more to thinking than the intellect, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 58-68.
- Overly, M. 2008. The Six Viewpoints, in Bartow, A. (ed.). *Handbook of Acting Techniques*. London: Nick Hern Books. 187-221.
- Oxford English Dictionary. 2007. O.w. 'proper'. Oxford: Oxford University Press.
- Petta, P. 2002. The Role of Emotions in a Tractable Architecture for Situated Cognizers, in Trappl, R., P. Petta & S. Payr (eds.). *Emotions in Humans and Artifacts*. Cambridge: MIT Press. 251-288.
- Renaud, L. 2010. Training Artists or Consumers? Commentary on American Actor Training, in Margolis, E. & L. Renaud (eds.). *The Politics of American Actor Training*. New York: Routledge. 76-93.
- Roach, J.R. 1980. G. H. Lewes and Performance Theory: Towards a "Science of Acting". *Theatre Journal*, 32(3):312-328.
- Ryle, G. 2009. *The Concept of Mind*. London: Routledge Ltd.

- Salata, K. 2008. Reply to Stanislavski. Jerzy Grotowski. *The Drama Review*, 52 (2): 31 – 39.
- Schonmann, S. 2005. "Master" versus "Servant": Contradictions in Drama and Theatre Education. *Journal of Aesthetic Education*, 39(4):31-39.
- Shepherd, S. 1977. Interview with Sanford Meisner. *Theater*. 8(2 & 3): 3-38.
- Solomon, R.C. 2007. *True to our Feelings: What our Emotions are Really Telling Us*. New York: Oxford University Press.
- Stanislavski, C. 1980. *My Life in Art*. London: Eyre Methuen.
- Stanislavski, C. 2013. *An Actor Prepares*. London: Bloomsbury Publishers.
- Stanislavski, C. 2013a. *Building A Character*. London: Bloomsbury Publishing.
- Stanislavski, C. 2013b. *Creating A Role*. London: Bloomsbury Publishing.
- Stanislavski, K. 1963. *An Actor's Handbook: An Alphabetical Arrangement of Concise Statements on Aspects of Acting*. New York: Routledge.
- Sternberg, R.J. 2015. Teaching for thinking: ethical reasoning, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 11-18.
- Strasberg, L. & Schechner, R. 1964. Working with Live Material. *The Tulane Drama Review*, 9(1):117-135.
- Swart, R. 2013. *Towards an Integrated Theory of Actor Training: Conjunction Oppositorum and the Importance of Dual Consciousness*. Doktorale Proefskrif. Stellenbosch: Stellenbosch University.
- Swart, R. 2014. Acting power: the 21st century edition. *South African Theatre Journal*. 27(3):275-282. [Review].
- Toporkov, V. 2001. *Stanislavsky in Rehearsal*. Translated by J. Benedetti. London: Methuen.
- Trimingham, M. 2002. A Methodology for Practice as Research. *Studies in Theatre and Performance*, 22(1):54-60.
- Vartanian, O. & Beatty, E.L. 2015. The prospects of cognitive (brain) training as an aid for teaching thinking, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge*

- International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 125-136.
- Vygotsky, L., 1932. *On the Problem of the Psychology of Actor's Creative Work*. [Aanlyn].  
Beskikbaar: <https://www.marxist.org/archive/vygotsky/works/1932/actors-creativity.htm>. [2016, 7 Augustus].
- Walter, A. 2012. *Evolutionary Psychology and the Propositional-attitudes: Two Mechanist Manifestos*. New York & London: Springer Science & Business Media.
- West, R.F. & Stanovich, K.E. 2015. A model for the assessment of rational thought and its potential operationalization, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 344-354.
- Whitbourne, S.K. 2011. *The Essential Guide to Defense Mechanisms*. [Aanlyn]. Beskikbaar: <https://www.psychologytoday.com/blog/fulfillment-any-age/201110/the-essential-guide-defense-mechanisms> [2015, 12 Mei].
- Whyman, R. 2013. *Stanislavski: the Basics*. New York: Routledge.
- Williams, T. 1996. *27 Wagons Full of Cotton: and Other One Act Plays*. New York: New Directions.
- Worthen, W.B. (1983). Stanislavsky and the Ethos of Acting. *Theatre Journal*. 35(1): 32-40.
- Zarrilli, P. 2009. *Psychophysical Acting: An Intercultural approach After Stanislavski*. New York: Routledge.
- Zhang, L. 2015. Teaching for successful intellectual styles, in Wegerif, R., Li, L. & Kaufman, J.C. (eds.). *The Routledge International Handbook of Research on Teaching Thinking*. London: Routledge. 113-124.
- Ziemke, T. & Lowe, R. 2009. On the Role of Emotion in Embodied Cognitive Architectures: From Organisms to Robots. *Cognitive Computing*, 1(1):104-117.